

غسان كنفاني

و

عبد الرحمن منيف

الرؤية المستقبلية

في

الرواية

تأليف
كريم مهدي المسعوي

دار أسامة - الأردن

غسان كنفاني و عبد الرحمن منيف

الرؤية المستقبلية في الرواية

تأليف

كريم مهدي المسعودي

دار أسامة للنشر والتوزيع

الأردن - عمان

الناشر

دار أسامة للنشر والتوزيع

الأردن - عمان

تلفاكس ٥٨٦٢٦٢٣ - ٤٦٤٧٤٤٧

ص.ب ١٤١٧٨١

كل الحقوق
محفوظة

الطبعة الأولى

٢٠٠٠م

غسان كنفاني وعبد الرحمن منيف
الرؤية المستقبلية في الرواية

إهداء

* إلى مثقف حقيقي أسلمه
التعذيب إلى موت مبكر،
ففسر الأدب الحديث ناقداً
لم يعرفه غير أساتذته
وأصدقائه..

* إلى روح الصديق ثجيل مطر
فيلبي..

* وإلى كل كاتب يحترم
قلمه..

* وكل قارئ يؤمن بشرف
الموقف..

أهدي هذه الصفحات !

كريم المسعودي



بسم الله الرحمن الرحيم تقديم

الدكتور / يوسف بكار

الأستاذ بجامعة اليرموك

الكتاب في الرواية العربية وعن الرؤية المستقبلية فيها، وذا موضوع واسع فضفاض غير أن المؤلف قصره على غسان كنفاني وعبد الرحمن منيف نموذجاً فجاء الكتاب وفقاً لهذا في مبحثين اثنين: "الرؤية المستقبلية في أدب غسان كنفاني الروائي" و"الشخصية وبناء النهاية المفتوحة في أدب عبد الرحمن منيف"، وقد كانا، كما يذكر المؤلف نفسه، بحثين ألقيا في مؤتمرات علميين: الأول عام ١٩٨٩، والآخر عام ١٩٩٢ وقد نشر عام ١٩٩٧.

قد يظن القارئ أن المبحثين متباينان ، وليس الأمر كذلك. فالمؤلف ليس حديث عهد بالكتابة في الرواية التي أسهم فيها بموضوع جمع فيه بين غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا عنوانينه "فلسطين في الأدب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا" هو الذي نال به درجة الماجستير من جامعة بغداد عام ١٩٨٨.

لا أريد أن أخص المبحثين لأبرهن على ما بينهما من عوامل الاشتراك الأساسية العميقة، فبحسبي أن أعمال الروائيين كنفاني ومنيف تنضوي تحت ما أسماه المؤلف "الرؤية السياسية"، وأن الرؤية المستقبلية أو استشراف المستقبل الذي لاحقه الباحث وتقصاه بعمق عند أبطال غسان كنفاني في رواياته كلها التي صدرت في حياته وبعد مماته "برقوق نيسان"، هي الرؤية

المستقبلية التي تنم عليها "النهايات المفتوحة" التي تحددها طبيعة الشخصيات والأبطال وواقعها في روايات عبد الرحمن منيف الثلاث التي رأى المؤلف أنها تركز فيها خير ارتكاز وأحسنه ، وهي : "شرق المتوسط" و "حين تركنا الجسر" و "النهايات".

لم يركز المؤلف في المبحثين على المضامين وحدها، إنما جعلها صنواً لما فيها من إبداعات فنية تتخطى جميعاً، كما يقول "الآنني إلى المستقبلي وتتجاوز الحدود الوطنية والقومية إلى أفق إنساني شمولي" إن تصوير الواقع بأفوايقه القليلة ومراراته وعذاباته الكثيرة ليس الهدف منه أن يركز الروائي على الجوانب المدلهمة وحدها، إنما الهدف الأبعد أيضاً ما يوحي به من بوادر أمل مشع، وما يدفع القارئ إلى التطلع للمستقبل والإيمان به . وهذا ما حاول المؤلف جاداً أن يقدمه إلينا سائغاً في مبحثي الكتاب، وقد وفق كل التوفيق، فضلاً عما بثه في ثناياهما من نقد شفيف في المتن والهوامش لمسائل فنية في روايات الروائيين كليهما لا سيما عبد الرحمن منيف.

الكتاب بمبحثيه محاولة جادة في التفات صاحبه إلى موضوع تخطئه - إلى حد كبير - عناية الدارسين الكثر الذين درسوا روايات كنفاني ومنيف والذين غاب بعضهم عن الباحث لا سيما الرسائل الجامعية. وليس من شك أن تركيزه على موضوع بذاته لم يتخطه إلى غيره قد وفر له حظاً كبيراً من النجاح في المتابعة والتحليل العميق والسيطرة على جوانبه كافة بلغة رصينة يعزّ نظيرها عند الباحثين الجدد وما أكثرهم.

أسأل الله لهذا الباحث الجاد مزيداً من التوفيق والنجاح والإنتاج العلمي الرصين، والله وحده موفق.

مُقَدِّمَةٌ

يمكن للروائي أن يستحضر الماضي أو يستعيد التاريخ : حياً نابضاً ، أو جثةً محنطة !! ويمكنه أن يجسد حاضره : واقعاً متحركاً، أو صورةً جامدة بحسب قدرته على التمثل والوعي وامتلاك أدوات الإبداع !!

والرواية العربية – منذ بدأت حتى هذه اللحظة – لم تخرج عن هذين المجالين، أعني : كتابة الماضي أو قراءة الحاضر !! ولكن .. هل يمكن للرواية أن تستشرف المستقبل ، أن تحدد ملامح (الغائب) الذي لم يأت بعد ؟!!

وكيف يقدر الروائي أن يرسم أفق المستقبل ؟
إن هذا الكتاب يسعى إلى إجابة هذين السؤالين عبر محاولتين، تتابع أولاهما عالم غسان كنفاني الروائي لتستجلي الملامح المستقبلية في رؤيته الأدبية، وتسعى الأخرى إلى الوقوف على البعد المستقبلي في رؤية عبد الرحمن منيف روائياً ..

ولقد حرصت القراءة التي نقدمها هنا على عدم التعامل مع الروايات بوصفها وثائق سياسية أو اجتماعية، كما لم ننظر إليها وكأنها رموز وإشارات مغلقة لا تحيل إلى الواقع !!

ولن أتنكر لما يتخفى - أو يظهر - وراء هذه القراءة من موقف تكشف عنه زاوية الرصد والتحليل، وما تقود إليه من أحكام .. ولكن الذي أتمناه هو أن يلمح الجهد النقدي المبذول في قراءة لا تسقط قناعات مسبقة على النصوص، بل تدع لها أن تمارس حضورها باستنطاق ما هو ماثل في أصل بنيتها !!

ولا بد من الإشارة إلى أن كل محاولة كتبت لتكون بحثاً مستقلاً، ولهذا فلن أحتاج إلى إثبات المنهج أو طريقة التحليل، فذلك قائم في كل بحث، غير أنني أحتاج إلى أن يشاركني القارئ الرأي في أن ثمة أكثر من خيط ينتظم هاتين المحاولتين مما يسوغ طبعهما معاً !!

أمل أن يكون الكتاب إضافة جادة وجديدة إلى المنجز النقدي في الرواية العربية .

والله الموفق ،،

كريم المسعودي

الرؤية المستقبلية

في أدب

غسان كنفاني الروائي



((١))

يظل الأدب موقفاً من الحياة، وصياغة لضمير العصر، وتعبيراً عن القيم الإنسانية الكبرى وهو يرصد حركة الإنسان، ويسجل جانباً من كفاحه ومعاناته، وآماله وطموحاته في علاقته بالحياة سلباً وإيجاباً.

ويتحقق هذا المعنى لدى الأديب الذي يستند في رصد واقعه، والتقاط جزئياته وتفصيلاته وتحسس نبضه الخفي إلى رؤية واضحة، يمكنه من الكشف عنها امتلاكه أدوات الإبداع ليصل عبر ذلك إلى نوع من الصدق الفني الذي لا يتحقق بتسجيل الواقع كما هو، بل بتصوير علاقة الإنسان بالواقع، وفهمه الخاص حركة المجتمع.

ولا شك في أن الصدق الفني سيوقفنا على الرؤية الأدبية العميقة للحياة لدى ذلك الأديب بغض النظر عما يقرره في حياته وأقواله خارج حدود الأدب ((ففي مجال الفكر المجرد يمكن للإنسان أن يتبنى آراء لا تعبر عن الحقيقة العميقة لرؤيته، أما في الأدب فإن الفنان يصور علاقات اجتماعية حقيقية، ويرسم صورة للعالم — كما يراه — في وعيه ولا وعيه معاً، ولهذا فلا بد للكاتب أن يكشف عن أعماق موقفه حين يكتب أدباً))^(١).

ويمكن أن نجد في الروائي (نجيب محفوظ) مثلاً على هذه الفكرة، إذ — غالباً — ما تكون تصريحاته وأقواله خارج هذا الفن

مغايرة لما ينطق به أدبه، بغض النظر عن الأسباب التي تقف وراء هذا الاختلاف بين ما يكشف عنه هذا الفن، وما يقرره الفنان في حياته^(٢).

ونجد لهذه الفكرة تأييداً في قول الروائي غابرييل غارسيا ماركيز : ((إذا ما درس أحدكم كثي بجدية من الناحية السياسية، سوف لا أتعجب أبداً إذا ما تبين بأنها تختلف تماماً عن ما أقوله عن السياسة))^(٣).

((٢))

وكثيراً ما تتسع الرؤية المستندة إلى تمثّل الواقع، والعبقريّة التي هي — في جانب من جوانبها — إدراك الحياة بصورة مغايرة للمألوف، زيادة على امتلاك أدوات الإبداع إلى أفق شمولي يؤهل الأديب إلى الكشف عن القوانين التي تسيّر الحياة ، وترسم خطوط المستقبل، أو تحدد نوعاً من الرؤية المستقبلية، مع علمنا أن الأديب يحاول أن يصور واقعه ويعرض موقفه من هذا الواقع ضمن حدود الزمن الحاضر الذي يعيش فيه، ولا تناقض في ذلك، لأن الزمن كل متصل، فالحاضر يشتمل على الماضي، وتكمن فيه بذرة المستقبل، ولكي نفهم الحاضر لا بد أن نتمثّل الماضي ونفهمه، وبفهم الماضي وإدراك الحاضر سيبدو المستقبل واضحاً، وستحقق الاقتراب الواعي منه، ولعل الأديب يؤكد واقعيته في (البناء الخلاق لعالم ما يزال في طور التكوين مع اكتشافه إيقاعه الداخلي)^(٤).

وتظل الرواية من بين فنون الأدب كلها أكثر قدرة على تحقيق هذه الرؤية بسبب سماتها النوعية التي تؤهلها - جنساً أدبياً - لخلق عالم تتداخل فيه المصائر، وتتشابك العلاقات الإنسانية، وتتصارع القوى عبر حركة الشخصيات في الزمان والمكان، فالرؤية المستقبلية لا تتحقق إلا بعرض صورة للحياة في تشابكها المعقد فيما يظهر على سطحها، أو ما يَمُور في أعماقها مما يحتاج إلى عين الفنان الحساسة لالتقاط ما يختفي في طياتها العميقة المتخفية وراء صورها الظاهرة، بمعنى أن استشراف آفاق المستقبل لا يكون إلا بالتغلغل في أعماق الحاضر، وسبر أغواره، ولا بد للأديب من (أن يقبل بفخر أن يحمل تاريخه عالماً أنه لا توجد روائع في الأبدية بل أعمال في التاريخ وأنها لا تعيش إلا بمقدار ما تخلف وراءها الماضي وتتبى بالمستقبل)^(٥) - كما يقول الآن روب غرييه - ولا يكون ذلك إلا بتمثل التجربة الإنسانية، وخلقها خلقاً جديداً في ضوء رؤية الأديب وموقفه من الواقع ليتحقق جوهر الفن الذي هو كشف عن حقيقة .

((٣))

ولا شك في أن الرؤية المستقبلية تتباين - تفاولاً أو تشاوماً - من أديب إلى آخر على وفق فلسفة الأديب في الحياة، وموقفه من الإنسان. ولا حاجة بنا للتوقف عند الرؤية المتشائمة التي تنتكر للحياة، وتدبر ظهرها للإنسان، لتعلن ما يشير إلى عبث الفعل

الإنساني ولا جدواه فليس من مهمة الأديب أن يستجيب لدواعي الواقع المغرق في بؤسه وقتامته، بل إن الأديب الحقيقي هو الذي يلمح نقطة الضوء التي قد لا تلمح وسط ظلام الواقع لكي يلفت الأنظار إليها، ويوجه الركب الذي هو حاديه — ما دام قد اختار أن يكون أديباً — إلى حيث تتعمق نقطة الضوء في أعماقه كوةً ينفذ من خلالها إلى مستقبل أكثر إشراقاً . أما الأديب الذي يكشف عن جانب الظلمة في الحياة ويعمقها، ويشيع في النفوس الحائرة ما يزيد في حيرتها ، ويؤكد خوفها ويأسها، فإنه أديب لا ينشد الحياة مهما يكن من صدقه في تصوير الواقع، والتعبير عنه، ولعلنا نجد في رواية (الساعة الخامسة والعشرون)^(٦) . مثلاً على انغلاق الرؤية عند حدود الآنى الذي يعيش فيه الأديب. وقد أبدع (كونستانتان جورجيو) في عرضه واقعاً يتهدم، وتصويره الإنسان الذي ينهار بمهارة تجعل القارئ يعيش حالة من الرعب القاتل، واليأس الدامع على المصير الإنساني المليء بالعذاب، ليقطع القراءة حتى يتأكد من حقيقة وجوده ومكانه على الرغم من بعده عن عالم الرواية وأحداثها في الزمان والمكان، وإذا كان هذا يُعدّ حسنة للروائي، فإنه يعد — في النظر إلى الرواية من زاوية علاقتها بالمستقبل — سيئة ويمكن أن نلمس أفق المستقبل المغلق الذي يدفع إلى اليأس مجسداً في رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)، التي تعرض تداعى المجتمع وانهيائه بما يوحي بانعدام الأمل في تجاوز هذا الانهيار .

والسؤال الآن : كيف يمكن للأديب أن يقدم عالماً قوامه القهر
والظلم والقتل، ويشيع في الوقت نفسه شيئاً من الأمل، ويدفع القارئ
إلى الإيمان بالمستقبل ؟

إن محاولة الإجابة عن هذا السؤال ستضعنا أمام الهدف الرئيس
لهذا البحث الذي يطمح أن ينفذ إلى الرؤية المستقبلية لدى الروائي
الفلسطيني (غسان كنفاني) عبر منهج يقوم على تحليل النصوص من
غير أن يحملها أكثر مما تحتمل. وإذا كان غسان كنفاني يحرص
على مواكبة قضيته، ومحاولة التعبير عن هموم شعبه - ماضياً
وحاضراً - فإن علينا - نقاداً وباحثين - أن نكشف عن أفق
المستقبل في إبداعه وهو أعمق ما في الإبداع الأصيل .

((٤))

لقد استشرّف غسان كنفاني أفق المستقبل، ورسم ملامح ثورة
تتفجر في الأرض المحتلة ذاتها وقوام هذه الثورة - في رؤية غسان
المستقبلية - شباب فلسطيني لم يعيش مرحلة الانكسار والهزيمة سواء
أكان ذلك في النكبة الأولى أم في زمن النكسة، وواضح أن أفق
المستقبل في هذه الرؤية يتكشف في الآتي :

١. النموذج الفلسطيني الذي بشر به غسان بوصفه محرراً
ومخلصاً.

٢. الموقف من العودة وطريق استرداد الأرض.

((١-٤))

ليس لنا أن نقسر النصوص الإبداعية لتستجيب لمنهج الدراسة وتوجهها، ولهذا فلن نبحث عن نموذج فلسطيني بملامح مستقبلية في رواية غسان كنفاني الأولى (رجال في الشمس)^(٧) لأن الرواية تعرض واقعاً فلسطينياً في إحدى الحلقات التاريخية التي مرت بها مأساة فلسطين، وكان الشعب الفلسطيني فيها مستسلماً ذاهلاً، فالنكبة أكبر من قدراته على مواجهتها، ولعل أي إرهاب بمستقبل مشرق يُعد ضرباً من التفاؤل الساذج غير المستند إلى تمثل الواقع، وسنرى - في ثانيا البحث - أن غسان كنفاني لا ينساق وراء الحلم الأدبي الذي يتعارض مع منطق الواقع، ويتخطى حقائقه الموضوعية. إن واقع الشعب الذي تعالجه (رجال في الشمس) لا يسمح باجتراح (معجزة) تفتح أمام شخصيات هذه الرواية طريقاً وهمياً إلى الخلاص، غير أن نهاية الرجال البشعة في هذه الرواية، وإلقاءهم على مزبلة في الصحراء بعد موتهم ملاحقين بالصرخة التي ترددها الصحراء كلها (لماذا لم تدقوا جدران الخبزان)^(٨)، وكأنها إدانة التاريخ ولعنته تلاحقهم لأنهم اختاروا الهرب خارج الأرض بحثاً عن أمل كاذب، أو خلاص فردي خادع، تؤكد رفض غسان كنفاني موتهم المجاني، ودعوته الشعب الفلسطيني إلى البحث عن سبيل الخلاص الحقيقي . على أن الرواية الثانية (ما تبقى لكم) تعرض (حامداً) نموذجاً معبراً عن الشعب في الزمن الذي سبق انطلاقة

المقاومة الفلسطينية، حين بدأ الشعب يدرك حقيقة مأساته ويسعى إلى تجاوزها.

إن (حامداً) ، الذي يعي الآن واقعه فلسطينياً ظل مستكيناً للذل ستة عشر عاماً^(٩)، يحمل في ذاكرته العميقة رفضاً للهزيمة، فأبوه شهيد يتحقق استشهاده في أثناء دفاعه عن الأرض، وهو قريب من المناضل (سالم) الذي استشهد برصاص العدو، وقد كانت ذكراه تلح على (حامد) بما يؤكد إكباراً لشخصه، وتقديساً لاستشهاده^(١٠)، كما أنه (أي حامد) يحتقر (زكريا) ، ولا يعرفه بغير (النتن) لأنه خائن^(١١)، وحين يتمرد فإنه يعبر عن تمرد الفلسطيني على واقعه المهين بعد أن تحسس ظروفه محاولاً - عبر مراجعة الذات - أن يبدأ الخطوة الأولى على طريق الخلاص، فيسير باتجاه الأرض ليتخلص من ماضيه الذليل الذي يكبل خطواته، ويمنع عليه معاينة واقعه الذي يدعو إلى التغيير، ولعل في اطراحه ساعته من معصمه رمزاً لتخلصه من ذلك الماضي، ولهذا لا نميل إلى الرأي القائل : إن الفلسطيني (حامداً) وجد أن (لا أهمية لحساب الزمن، ولذلك قذف بساعته مع بدء الخطوة الأولى في طريقه الصحراوي الطويل)^(١٢)، إذ أنه ألقى الساعة لارتباطها بزمن الهزيمة، ولأنه بدأ يصنع زمنه النفسي الخاص المعبر عن إحساسه بقوته المستمدة من حاضره الراض (تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً عن إحساسه بقوته المستمدة من حاضره الراض (تبدو الساعة مجرد قيد حديدي

يفرز رعباً وترقباً مشوباً، وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء
واطرحتها، وسمعتها تخبط بصوت مخفوق على الأرض .. وشيئاً
فشيئاً ضاعت، هي التي كانت مهمتها الوحيدة في الكون أن ترشد،
أمام الزمن الحقيقي الصامت .. وبعد خطوات انتابني شعور بأنني
بترت جزءاً من معصمي .. وما لبثت أن تيقنت بأن ما حدث لم يكن
بترأ .. ما حدث كان فقط إنني حككت من فوق معصمي قشرة ناشفة
لدمل قديم حمل إليّ اللذة الأليمة التي تغمر جسد الإنسان حين يقشر
من فوق الندب الغطاء الدموي الجاف بتمهل وتصلب، فتسقط معه
ذكرى الجرح ذاته^(١٣).

وحين يواجه الجندي الصهيوني الذي ضل الطريق إلى دوريته،
يجرده من سلاحه ويلقيه بعيداً عنه، ويحتفظ بسكينه مشهرةً
بوجهه^(١٤). ((ويوماً بعد يوم سوف نكتشف أن غسان كنفاني كان
رائياً كبيراً حين ترك بطله (حامد) .. وحيداً مع جندي عدو، وبينهما
سلاح قاتل هو كل اللغة المشتركة التي يمكن أن يتبادلانها
"كذا"))^(١٥). من غير اجتراح معجزة لا يقوم على صدقها من الواقع
دليل، وبذلك نكون مع النموذج الفلسطيني الذي تجلى بسمات إنسانية
تحمل آثار واقعه المهيمن ويسعى لتجاوز هذا الواقع في حدود
الممكن الذي لا يهمل حيثياته ، ولا يتخطى حقائقه الموضوعية .

إن (حامداً) في الرواية نموذج لمرحلة النهوض التي لم تبدأ في
الواقع بعد، غير أن غسان أدرك برؤيته الفنية تخلفها في النفوس التي

أتعبها الانتظار العاجز، فأرھص بها وقم نمونجها جزءاً من رؤية مستقبلية لم ينسق فيها وراء الحلم الذي لا يتوقف عند حدود الواقع بل حاول أن يتلمس وجودها في الواقع نفسه، ولعل في إهدائه الرواية إلى (خالد .. العائد الأول الذي ما يزال يسير) ما يؤكد الوعي العميق الذي ينفذ إلى المستقبل، ويرى الشعب وهو يتململ في بحثه عن الخلاص.

وفي (عائد إلى حيفا) نلتقي (الفدائي) حلماً . فحين يفتح العدو الحدود ليسمح بدخول الفلسطينيين مدّهم المحتلة، كان (سعيد - س) المتقف الذي يعي قضيته وعياً حاداً يدرك أن الحدود ستفتح في ذات يوم حتماً ، ولكنه لم يتصور أنها ستفتح من جهة العدو، لذلك يرى فتحها من العدو أمراً مرعباً ومهيناً، ويجد العودة إلى الوطن تحت حماية العدو ، وبرخصة منه ذلاً، والعودة تعني له ذلّين لأنه ترك في (حيفا) طفله الرضيع (خلدون) بسبب ظروف الاحتلال . ولكن (سعيد - س) لا يحقق وعيه عبر الفعل ، بل ينتظر أن يحارب الآخرون! حتى إنه منع ولده (خالداً) من الالتحاق بالمقاومة^(١٦) غير أنه حين يلتقي (خلدون) وقد أصبح الضابط الصهيوني (دوف) ، يؤكد أن الإنسان في خاتمة الأمر قضية، بعد أن يدرك معنى جديداً للأبوة والوطن^(١٧)، ويتمنى لو أن ولده (خالداً) التحق بالفدائيين في أثناء غيابه، بل أنه يكذب اعتماداً على هذه الأمنية، فهو يهدد (دوف) بقوله: " قد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه خالد، وخالد هو

ابني أرجو أن تلاحظ أنني لم أقل أنه أخوك، فالإنسان كما قلت قضية، وفي الأسبوع الماضي التحق خالد بالفدائيين.. أتعرف لماذا أسميناه خالد؟ ولم نسمه خلدون؟ لأننا كنا نتوقع العثور عليك، ولو بعد عشرين سنة، ولكن ذلك لم يحدث، لم نعثر عليك.. ولا أعتقد أننا سنعثر عليك^(١٨). ولعل في قوله هذا رداً على القائلين بأن (خلدون) رمز لفلسطين^(١٩) في الرواية، فهل سيقا تل (خالد) في معركة المقبلة؟! إن (خلدون) في الرواية رمز للماضي الفلسطيني الذي ينطوي على ذل النكبة ومرارة المأساة، أما (خالد) فهو رمز المستقبل الذي ترسم على افقه علامة العودة المنتصرة لذلك يخاطب (سعيد) زوجته بقوله: ((إن (دوف) هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي))^(٢٠) إنه مستقبل لم يتحقق بعد، ولكنه حلم قابل للتحقق، وقد كان غسان كنفاني يؤكد كونه حلماً حتى على المستوى الفني، إذ لم يتجسد (خالد) في الرواية، ولم يظهر واقعاً بل إننا نحس وجوده الكثيف من أحاديث أبيه عنه، وتشبثه به أملاً للخلاص. وإذا كان (خالد) هو الفدائي — الحلم، فإن (سعداً) يصبح الفدائي — الحقيقة في رواية (أم سعد). وعلى الرغم من أعمال الفداء الحقيقية التي ينفذها (سعد) ورفاقه في الأرض المحتلة^(٢١)، فإنه لا يؤلف النموذج المستقبلي في وعى غسان كنفاني ورؤيته المستقبلية، بل إن نموذج المستقبل هو الطفل (سعيد) ومجموعة الأطفال الفلسطينيين الذين يشكلون عماد المستقبل الذي يتطلع إليه غسان بوصفه جسر الخلاص

الذي يعبر عليه الشعب الفلسطيني إلى شاطئ الكرامة (وحيث نزل سعيد إلى حلقة العرض أخذ الناس يصفقون، ووصلت أم سعد فوقفت بجانب زوجها على سطح واطئ وأخذت تطل نحو الساحة، وحيث ميزت سعيداً هناك أطلقت زغرودة طويلة تجاوبت بزغاريد نبعت على طول المكان وعرضه، وقال لها أبو سعد : ((أنظري .. أترينه؟ إنه سعيد .. أترينه؟ راقبيه جيداً)) .. كأنها لم تكن تراه! وكأنها لم تكن معه في قلب تلك الحلقة تحصي حبات العرق المتدفقة فوق جبهته السمراء الصغيرة!.. ودوى تصفيق كالرعد في ساحات المخيم حين تجنب سعيد ضربة الحربة وانتزع البندقية بلمح البصر من بين يدي غريمه الطفل واستدار ثم رفعها بساعده الصغير عالياً تحت العلم الذي أخذت رفاته تصدر صوتاً كاصطفاق الأكف .. والطفل يهز البندقية في وجه الرجال المحتشدين هناك، وتلتمع جبهته مع ضوء الشمس الغاربة. وفجأة التفت رجل عجوز كان يجلس على حافة الجدار إلى جانب أبي سعد وقال له : ((لو هيك من الأول ما كان صار لنا شيء)) وافقه أبو سعد مدهوشاً من الدموع التي رآها في عيني جاره العجوز ((يا ريت من الأول هيك))^(٢٢).

ويمكن أن نتساءل لماذا لم يختار غسان كنفاني (سعداً)، وهو الفدائي ، رمزاً دالاً على نموذج المستقبل الذي يتحقق به الخلاص؟؟ إن قراءة عميقة لأدب غسان كنفاني الروائي يمكن أن تدعونا إلى القول — دونما إحساس بالخرج من التسرع في الإجابة — : إن

غسان في رؤيته الفنية ، وفي حلمه الأدبي كان يعوّل على الفلسطيني الذي لم يعيش ذل النكبة ، ولم تلوثه النكسة التي تركت بصماتها العميقة على الوجدان العربي كله ياساً مريراً، ومن هنا كان اختياره الطفل الذي لم يعرفه وعيه الهزيمة ، بل ولد بمعسكرات الصمود وليس غريباً أن نجد (انتفاضة الحجارة) المباركة تعتمد الشباب الفلسطيني أداة ، حتى إن الكبار في السن لا يجدون فرصة للمشاركة.

((٢-٤))

لعل الجانب الآخر الذي يشكل الرؤية المستقبلية في وعي غسان كنفاني روائياً يتمثل في شكل العودة التي كان يطمح إليها . وغير خاف ان الكشف عن طريق الخلاص ، وتقديم لوحة ترتسم عليها تباشير مستقبل يدعو إلى التفاؤل مع أن المستقبل - في ضوء معطيات الحاضر - يبدو قائماً ، أمر يرشح موقفين ، أحدهما : ان تكون نهاية الرواية مفتعلة لا يسوغها المنطق الفني للبناء الروائي ، وانما رغبة المؤلف وتخطيطه الذهني لتنتهي الرواية بالسعادة المرتقبة ، أي أننا نجد ما يسمى بالنهاية السعيدة التي ما هي ((الا نهاية متفائلة لا تمتلك قدرة الإقناع الاجتماعي ، ولا تخضع لأيه بداهة نابعة من التكوين الحقيقي للأفراد وللنماذج في المواقف المحددة ، وأن الخطأ الفادح في الهياكل الأدبية - مهما يكن نبيل مقصدها - يكمن على وجه التحديد في أننا غالباً ما نتعدى التفاؤل

الصحيح المبرر إلى هذا التفاؤل التافه الذي يحاول عبثاً تزيين الحياة بأصباغ النهايات السعيدة السانحة ((^(٢٣).

والأخرى : ان يكون التفاؤل مستنداً إلى فهم عميق للواقع لا يكتفي بظواهر الأمور ، وسطوحها البارزة ، بل ينفذ إلى أغوارها ليرى حركتها الداخلية الخفية ، فيتحقق ما يسمى (بمنظور المستقبل) الذي يقوم على الحدس الرائع في تصور المستقبل ، في ضوء وضوح الرؤية والفهم العميق للواقع ، عبر النقاط الاتجاهات التي تحدد طريقة تطور الأحداث، وتحكم مسيرتها^(٢٤). والحقيقة أن (منظور المستقبل) أو النظرة المستقبلية المستندة إلى الوعي العميق الذي لا يتهاى إلا لمن يملك قدرة النفاذ من الآن إلى المستقبل، هو ما تحقق في أدب غسان كنفاني الروائي، وقد أرهص بهذا الوعي في موقفه من الشهادة، ومن المقاومة من الأرض المحتلة ذاتها.

إن الشهيد الذي يكون استشهاده متحققاً في واقع سابق على أحداث الرواية في زمن كتابتها، وزمنها السردي ، يظل حاضراً في وعي الشخصيات الحائرة في بحثها عن سبل الخلاص خارج الأرض يفرض على الرواية في زمن السرد حضوراً كثيفاً، ويظل استشهاده يؤرق الفلسطيني وكأنه الضمير الإنساني الذي يخز الفلسطيني ، يدفعه باتجاه أرضه ليحقق عبر الفعل موتاً شريفاً كريماً، أو حياة حقيقية بعيدة عن ذل المخيمات، وهوان البحث عن لقمة مغمسة بعرق الجباه الممرغة في وحل الهزيمة والقهر .. ففي (رجال في الشمس)

يجيء الأستاذ (سليم) الذي استشهد في قريته الفلسطينية من ذاكرة (أبو قيس) بلمحة فنية رائعة يحسن فيها غسان كنفاني استغلال حنين أبي قيس إلى الأرض، فهو يستسلم للأرض حين يستلقي عليها في (البصرة) فيأخذه حنينه إلى أرضه البعيدة حتى يتمنى أن الأرض التي يستلقي عليها ويتشبث بها تشبثاً عشيقاً في لحظة الاستلقاء (الآن) ليست أرضه^(٢٥)، وعندما يفيق يجد أنه بعيد عن أرضه الفلسطينية، فيتعمق في ذاته الإحساس بالقهر والهوان، ويشده إلى أمنية أصبحت عزيزة وهي أن يكون في أرضه، ومن هنا تجيء صورة الشهيد (الأستاذ سليم) الذي رفض الهزيمة واختار الشهادة، فيدفن في أرضه (يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم: يا رحمة الله عليك: لا شك أنك ذا (كذا) خطوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة فقط .. يا الله : أتوجد نعمة إلهية أكبر من هذه ؟.. بقيت هناك وفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار .. ترى لو عشت، لو أغرقك الفقر كما أغرقني..أكنت تفعل كما أفعل الآن؟أكنت تقبل أن تحمل سنك على كتفك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت لكي تجد لقمة خبز)^(٢٦).

وفي (ما تبقى لكم) يظل الشهيد (سالم) يصرخ باللائذين بالصبر مستسلمين لواقع القهر مع تطلع زائف لمنقذ لا يجيء هي (الأم) التي تقف في الرواية رمزاً للأمة العربية غير المؤهلة في تلك المرحلة لتحمل مسؤولية الفلسطيني^(٢٧)، وقد وعى (حامد) ضرورة الاعتماد

على نفسه، والكف عن الارتواء في أحضان الأم طلباً للخلاص بعد أن أدرك أن أمه لا تعدو كونها فارساً نسجته المخيلة العاجزة، لذلك يقول مخاطباً نفسه : (لقد كانت أمك بالنسبة لك دائماً فارساً غائباً على استعداد ليشرع سيفه في وجه أيّ عقبة تقف أمامك وعشت كل عمرك متكئاً عليها. ما الذي تريد الآن من هذا الفارس الوهمي الذي أعطيته من فشلك وعجزك حصانه الخشبي التافه) (٢٨).

على أن الموقف الأعرق ، والصورة الأكثر تأثيراً للشهيد هو ما تعلن عنه حكاية (فارس اللبدة) التي ترد ضمن رواية (عائد إلى حيفا) (٢٩). إنها قضية (بدر) الذي اختار الشهادة، وعُلقت صورته على الجدار في بيته في (يافا)، وحين يجيء أخوه (فارس اللبدة) إلى بيته في العودة الموهومة التي سمح بها العدو بعد النكسة ينتزع الصورة من بيته الذي يسكنه (الآن) عرب فلسطينيون يعيشون في ظل الاحتلال، وعيونهم مشدودة إلى الحدود بانتظار العائدين المحررين غير أن الصورة تترك أثراً في الجدار، ويظل مكانها محفوراً كأنما في ذاكرة الأرض ذاتها ويبقى أهل البيت لا يستطيعون أن يمارسوا حياتهم مثل كل يوم، وكأنهم فقدوا شيئاً من ذواتهم، وظلت الصورة تشدهم إلى مكانها المحفور في الجدار، ويندم سساكن الدار لأنه وافق على أن يستعيد (فارس اللبدة) صورة الشهيد (بدر) لأن الصورة ليست ملك الأخ الذي هجر الأرض وتخلي عن رموزها، بل هي ملك الذين ارتضوا البقاء في الأرض على الرغم

من بطش العدو ووحشيته .. وفي الطريق يكتشف الأخ نفسه هذه الحقيقة فيعيد الصورة إلى (أهلها) الحقيقيين.

إن صورة الشهيد (بدر) وإطارها الذي ينغرس في الجدار تاركاً أثراً لن يزول، يطلان رمزین عمیقي الدلالة يؤكدان معنى الشهادة وقوتها . والحق أن القارئ يحس، قبل العربي الذي يقطن بيت الشهيد، وقبل أن يدرك أخو الشهيد حقيقة الموقف، إن صوتاً رافضاً يتشكل في أعماقه وكأنه يريد أن يصرخ ليمنع أخذ الصورة، ولقد أبدع غسان كنفاني تصوير الموقف ليدفع قارئه إلى لون من المشاركة الوجدانية المذهلة بلمحة فنية ذكية إلى أن الأرض قدمت شهداءها ، وأن الشهيد وحده هو الذي يستحق أن تحتضنه الأرض ولا تفرط به ، من جانب، وأن الشهيد – في حضوره الدائم في أعماق مستويات الوعي والذاكرة – يستحث الآخرين يستعجلهم النصر الذي حدد لهم معالمه من جانب آخر، فالشاهد هو الذي يصنع التاريخ – في وعي غسان كنفاني – ودماءه هي المشعل الذي يجدر بالمتخبطین في دياجير المنافي وهوانها أن يستضيئوا بنوره، لذلك نجد (فارس اللبدة) يعود ليحمل السلاح بعد أن يقول له ذلك العربي: (يتعين عليكم إن أردتم استرداد (بدر) ، أن تستردوا البيت، ويافأ، ونحن .. الصورة لا تحل مشكلتكم، ولكنها بالنسبة لنا جسركم إلينا، وجسرنا إليكم) (٣٠). إن الشهيد يبقى حاضراً وأثره يظل حياً في الذاكرة لأنه يبني المستقبل ، ولأن موته ولادة للثورة والحياة .. وإذا

كان الشهيد طرفاً في معادلة استرداد الأرض وبه يتحدد طريق العودة، فإن المقاومة من داخل الأرض المحتلة نفسها يشكل الطرف الآخر للمعادلة، فلا حياة للفلسطيني إلا على أرضه ، ومحاول البحث عن حياة خارج الأرض هو الموت، لذلك نجد الفلسطينيين في (رجال في الشمس) ينتهون نهاية بشعة على مزبلة في الصحراء لأنهم كانوا يبحثون عن خلاصهم الفردي خارج أرضهم، وتظل إدانة غسان كنفاني — إدانة الأرض والتاريخ تلاحقهم في موتهم، وتدعو الآخرين إلى رفض الموت المجاني، واختيار الحياة الحقيقية أو الموت الشريف (لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟) . وليس غريباً بعد ذلك أن نجد النموذج المعبر عن الشعب الفلسطيني الذي حددت سماته ظروف الواقع، ورؤية الفنان يحمل قضيته بين جوانحه، ويسعى باتجاه الأرض فدائياً ينشد الخلاص عبر الكفاح، حتى لا نعجب عندما نكتشف حقيقة — غاية في الأهمية — تقدمها أعمال غسان كنفاني تقوم في مغزاها العميق على أن الفلسطيني الذي يبحث عن الخلاص خارج فلسطين إنما يلاقي حتفه على الطريق .

لقد أعطى غسان كنفاني أهمية بالغة لمقاومة العدو في الأرض المحتلة، ولعل في حكاية (فارس اللبدة) — التي ألمحنا إليها قبل قليل — دليلاً على ذلك . وقد عاد إلى معالجة مسألة المقاومة من أرض فلسطين في روايته (برقوق نيسان) ^(٣١) التي حال استشهاد دون إتمامها وفي هذا تأكيد على أن تحرير الأرض — في رؤية

غسان — لا يتم إلا ببدء المقاومة من داخل الأرض أولاً . وليس غريباً القول: إن (انتفاضة الحجارة) المباركة التي تشترك فيها الأرض — حقيقة ومجازاً — وينهض بها جيل كأنما أطلعتَه الأرض من ثنيتها، لتستعيد به أهلها، كانت (حلماً أدبياً) نسجته روايات غسان كنفاني، وكان غسان في نهاية الستينيات كان يستشرف نهاية الثمانينيات استشرافاً صادقاً وعميقاً، ليؤكد دور الفن في تصور الحياة الإنسانية في المستقبل، ويلمح إلى أن رسالة الفن — كما قال بول فاليري — حقاً ((هي التحدث عن (الأمور الغائبة) التي تراود صدر العالم .. فالفنان هو الإنسان الذي يريد أن يجعل (الغائب) حاضراً وليس بدعاً أن نرى الكثير من الفلاسفة المعاصرين يعلقون أهمية كبرى على ازدهار الفن في عالم الغد، فإن الفن — في نظرهم — قد اقترن بعملية إحلال (الممكن) محل (الواقعي) وبالتالي فقد أصبح الفنان في رأيهم هو الإنسان الذي يأخذ بيد معاصريه على درب التحول الكبير وكأنما هو المرشد الذي يساعدهم على إبداع المستقبل)) (٣٢).

((٥))

لقد أخلص غسان كنفاني لقضيته حتى صارت له همّاً ذاتياً، وقضية شخصية فكان يحمل جرحه الفلسطيني وهموم شعبه، ويسعى باتجاه أرضه حتى آخر لحظة في حياته، يؤكد هذه الطريقة المأساوية التي انتهت بها حياته شهيداً . غير أنه لم يتنازل عن

شروط الفن اكتفاء بشرف القضية وعدالتها، بل انه ما كان ليقتنعنا بصدق موقفه ويدفعنا إلى احترام قضيته لولا أنه قدمها — بعد أن حشد لها مستلزمات النجاح الفني كلها — لتصبح رواياته وثائق إبداعية تتحدى الزمن، وتتخطى الآني إلى المستقبل، وتتجاوز الحدود الوطنية والقومية إلى أفق إنساني شمولي مؤكداً بذلك أصالته لأن العام لا يولد إلا من الخاص والارتقاء إلى الإنساني لا يكون إلا بالتعبير عن المحلي والأديب الإنساني ((هو الأكثر قومية، وأشير إلى تولستوى ودستوى فسكي (الذين) لا يستطيع أحد مقارنة نفسه بهما من حيث قوة التوغل داخل الحياة الروسية وفي نفسية الإنسان الروسي بكل ما فيها من تعقيدات وتناقضات، إنهما أكثر الكتاب روسية وهم في نفس الوقت أكثرهم إنسانية . إن الحركة تتم عبر القومية نحو العالمية والإنسانية وليس العكس))^(٣٣).

وقد اعتمد غسان كنفاني على بناء روائي يتوافق مع المضامين الإنسانية التي تعرضها رواياته في وحدة عضوية تؤكد أن اختيار البناء الذي تقوم عليه هذه الرواية أو تلك شيء لازم لا يمكن لبناء آخر غيره أن يحقق له قدرته على توصيل المضامين أو الإقناع بالواقع الذي يطمح الأديب إلى التعبير عنه، وتحقيق التأثير الذي ينشده في قارئه.

ولسنا نريد ان نخرج على ضوابط البحث فنتعرض للبناء الروائي لدى غسان كنفاني في هذه الدراسة^(٣٤). غير أننا سنقف عندما يؤكد

الرؤيا المستقبلية في البناء الروائي نفسه في روايته الأخيرة (أم سعد) مما ينسجم مع توجه هذه الدراسة.

من المعلوم أن غسان قد أغلق دائرة تصوره للنموذج الفلسطيني حاضراً ومستقبلاً في هذه الرواية ، فعرض (أم سعد) نموذجاً دالاً على الشخصية الفلسطينية التي يعرضها الواقع ممتزجاً برؤية غسان نفسه . فأم سعد نموذج واقعي بلامح إنسانية متميزة يحمل سمات ترتفع به إلى مصاف الرمز ليصبح الشعب الفلسطيني بسماته الشعبية، وجوانب الحس الثوري الذي بدأ يعمر قلبه، وتمتلى به روحه، وبشر به (سعيد) نموذجاً مستقبلياً - كما لاحظنا - زيادة على ما تعرضه من الواقع الفلسطيني في جوانبه المعقدة .

فكيف بُنيت الرواية فناً ؟

لقد اعتمد غسان كنفاني، في هذه الرواية، على (البناء الملحمي) الذي يقوم على لوحات متعددة تحمل كل لوحة منها استقلالها من جانب ، وتلازمها مع غيرها من اللوحات من جانب آخر عبر (رابط) ينتظم هذه اللوحات بشكل خفي ليؤلف الشخصية الرئيسة في الرواية أو يجسد مفهوم البطل. وهذا الرابط قد يكون الزمن كما في رواية (المرايا) لنجيب محفوظ التي تعتمد على هذا النمط من البناء الروائي^(٣٥)، وكذلك روايته (حكايات حارتنا) التي عدّ بناؤها تجديداً أملاه التحول في نظرة نجيب محفوظ إلى الوجود والواقع^(٣٦).

وربما يكون الرابط (رمزاً) لفكرة عظيمة ، كما هي الحال في

رواية (جسر على نهر درينا) لايفوراندريتش، التي اتخذت من الجسر (معادلاً موضوعياً) يوحى بفكرة الصمود والمقاومة. والجسر في هذه الرواية يكاد يكون هو البطل الذي يفرض ظله على أحداث الرواية وأجوائها ويشد لوحات الرواية التي قامت على البناء الملحمي كذلك^(٣٧). وقد يكون الرابط بطلاً له حضوره المتميز على امتداد اللوحات جميعها، وهذا ما نجده في رواية (أم سعد).

إن الروايات التي جاءت على وفق البناء الملحمي تؤكد أن هذا البناء لا يصلح إلا في عرض عالم قد يبدو ساكناً غير أنه يصطخب من الداخل، ويوحى باحتمالات يمكن أن تؤدي إلى انفجار هائل يغير بنية هذا العالم لصالح قضية إنسانية، بمعنى أنه يستوعب حياة شعب — شأن الملحمة بوصفها جنساً أدبياً — يسعى عبر البطولة إلى تحقيق ذاته أو إثبات وجوده المهدد . وهذا ما نلمسه واضحاً في روايته (أم سعد) ، زيادة على أن هذا البناء لا يحفل بالبطولة الفردية، بل يؤكد جوهر البطولة ذاتها، وإذا وجدنا بطلاً فإنه سيكون رمزاً لمشاعر جماعية لولاها لا يمكن للبطل أن يكون لتتحقق الصلة العميقة بين هذا النمط من البناء الروائي والرؤية الملحمية التي نجد البطولة فيها ((فكرة تتغلغل في العمل الفني كله، فنحن لسنا أمام بطل أو أبطال معدودين، بل أمام عالم من الأبطال منهم الصغار ومنهم الكبار، ولكنهم جميعاً يأخذون من هذه البطولة بنصيب ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات تعاظم الوعي الجماعي، وسيطرة

الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة^(٣٨)، ولعل هذه الفكرة هي جوهر رواية (أم سعد) التي أكد بها غسان كنفاني كونه روائياً مبدعاً يحسن اختيار البناء الروائي الذي ينفذ من خلاله رؤيته، ومن هنا نعتقد أن عديداً من النقاد قد أخفقوا في الكشف عن الضرورة الفنية التي كانت وراء اختيار غسان هذا النوع من البناء إلى درجة التناقض العجيب ففي حين يرى بعضهم في بناء (أم سعد) ضرباً من التبسيط والمباشرة سببهما الصعود السريع لحركة المقاومة^(٣٩)، فإن غيره يرى في البناء الروائي خللة بسبب هزيمة حزيران^(٤٠).

زفي أية حال ، فإن الذي ننتهي إليه من قراءة أدب غسان كنفاني الروائي هو أنه أدب يكشف عن رؤية مستقبلية تستند إلى إدراك واع لجوهر قضيته، وتستوعب الحلم الفلسطيني في العودة دون التنازل عن شرط الإبداع.

الهوامش والمصادر

- (١) غالب هلسا : قراءات نقدية ، دار ابن رشد ، عمان ، بلا،
ص ١٣٢
- (٢) ينظر ، شاكِر النابلسي : مذهب للسيف ومذهب للحب _ رؤية
جديدة لأدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
بيروت ، ١٩٨٥، ص ١٢٣، ١٢٧
- (٣) حوار مع غاربييل غارسيا ماركيز، مجلة الأقلام ، بغداد،
العدد (٤)، ١٩٩٠، ص ٩٦
- (٤) روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف، ت : حليم طوسون، دار
الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٢٦
- (٥) نقلاً عن : د. شكري محمد عباد: الأدب في عالم متغير، الهيئة
المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١، ص ٩٢
- (٦) كونستاننتان جيورجيو: الساعة الخامسة والعشرون، ت: فائزكم
نقش، دار اليقظة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت ، ط ٤، ١٩٨٨.
- (٧) غسان كنفاني : الآثار الكاملة، المجلد الأول (الروايات)، دار
الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠، وستكون الإحالة
لاحقاً إلى عنوانات الروايات في هذا المجلد.
- (٨) غسان كنفاني: رجال في الشمس : ١٥٢

- (٩) ينظر ، غسان كنفاني: ما تبقى لكم: ص ١٦٢
- (١٠) ينظر: المصدر نفسه: ص ٢٠٠، ٢٠١
- (١١) ينظر: المصدر نفسه: ص ١٧٣
- (١٢) د. واصف أبو الشباب: صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٧، ص ٢٣٣
- (١٣) غسان كنفاني: ما تبقى لكم ، ص ١٩٠، ١٩١
- (١٤) ينظر المصدر نفسه : ص ٢٠٥، ٢٠٦
- (١٥) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٣٤٢
- (١٦) ينظر : غسان كنفاني : عائد إلى حيفا، ص ٣٤٣، ٣٥٩، ٤٠١
- (١٧) ينظر المصدر نفسه : ص ٤١١، ٤١٢
- (١٨) ينظر المصدر نفسه: ص ٤١٤
- (١٩) ينظر : د. صالح أبو إصبع : فلسطين في الرواية العربية ، مركز الأبحاث ، بيروت، ١٩٧٠، ص ٥١، وينظر: د. واصف أبو الشباب: المصدر نفسه : ص ٢٤٠
- (٢٠) غسان كنفاني: عائد إلى حيفا ، ص ٤١١
- (٢١) ينظر غسان كنفاني :أم سعد ، ص ٢٧٣ ، ٢٨١
- (٢٢) ينظر المصدر نفسه : ص ٣٣٢، ٣٣٣

- (٢٣) د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ١٧٦
- (٢٤) حول مفهوم (منظور المستقبل) ينظر: د. صلاح فضل: المصدر السابق، ص ١٧٣، ١٧٤
- (٢٥) ينظر : غسان كنفاني: رجال في الشمس ، ص ٣٧
- (٢٦) المصدر نفسه : ص ٤٣
- (٢٧) ينظر : د. واصف أبو الشهاب : المصدر السابق، ص ١٣١
- (٢٨) ينظر : غسان كنفاني: ما تبقى لكم ، ص ١٩٧
- (٢٩) ينظر غسان كنفاني : عائد إلى حيفا ، ص ٣٨٧، ٣٩٣
- (٣٠) ينظر المصدر نفسه : ص ٣٩٣
- (٣١) نُشرت ضمن الآثار الكاملة (الروايات) : ص ٥٨١، ٦١١
- (٣٢) نقلاً عن : د. زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، دار غريب للطباعة، القاهرة، بلا ص ٢١٣
- (٣٣) بوريس بورسوف: الواقعية اليوم وأبداً، (لم يُذكر اسم المترجم) دار الحرية للطباعة، بغداد ، ١٩٧٤، ص ١١٠
- (٣٤) تناولنا البناء الروائي لدى كنفاني في دراسة جامعية، ينظر: كريم مهدي المسعودي: فلسطين في الأدب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا (رسالة ماجستير)، كلية التربية - جامعة بغداد - ١٩٨٨

(٣٥) حول كون الزمن في (المرايا) هو البطل، ينظر : شاكر النابلسي:

المصدر السابق، ص ١٢٠

(٣٦) ينظر ، ريتا عوضك أدبنا بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٣٧

(٣٧) ينظر : إيفور إندريتش: جسر على نهر درينا، دار الوحدة،

بيروت، ط٣، ١٩٨١

(٣٨) د. شكري محمد عباد: تجارب في النقد والأدب، دار الكاتب

العربي، ١٩٦٧، ص ٢٨٥

(٣٩) ينظر : شكري عزيز الماضي: انعكاس هزيمة حزيران على

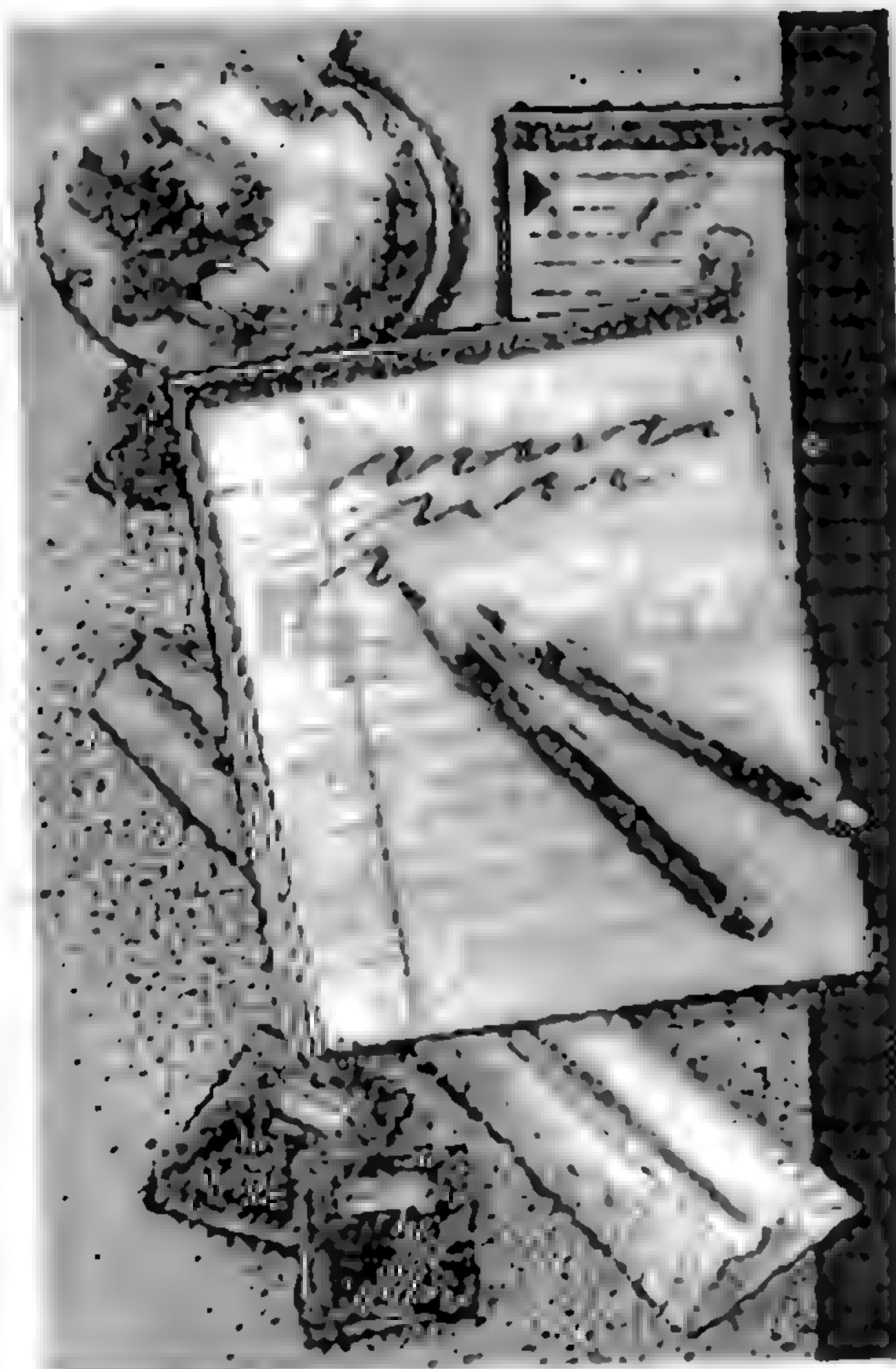
الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

١٩٧٨، ص ١٧٧

الشخصية وبناء النهاية المفتوحة

في أدب

عبد الرحمن منيف



هناك ملاحظات تؤثر مشكلة الروائي الدكتور عبد الرحمن منيف في درس النقدي، وتحدد سمات يعرضها أدبه الروائي يمكن أن ننفذ من خلالها إلى البحث، سنثبتها على النحو الآتي:

١. لم ينل عبد الرحمن منيف روائياً حقه من الدراسة، ولم يجد أدبه من الاهتمام النقدي ما يتناسب مع ما لهذا الأدب من أهمية على الرغم من شهرته الواسعة. ولعل واحداً من أسباب انصراف النقاد والباحثين عنه أنه لم يحسب ابداعياً على (جنسية) معينة في حين تقع الدراسات غالباً في دائرة قطرية محدودة، فنجد دراسات في الرواية العراقية، أو الرواية المصرية .. وهكذا، بل إن الدراسات التي توحى عنواناتها بدراسة (الرواية العربية) تحكم النظرة القطرية أو الإقليمية فصولها في أغلب الأحيان، غير أن ذلك لم يمنع من وقوف نفر من الكتاب والنقاد عند بعض رواياته مع اختلاف في التناول عمقاً أو بساطة، فبعض (الدراسات) لا تعدو كونها عروضاً ساذجة يعجب القارئ كيف تُولف مع مثيلاتها كتاباً نقدياً^(١). وبعضها يختلط فيها أسلوب العرض بالحكم النقدي الناضج، ولكنها تظل قاصرة عن الإحاطة بالرواية^(٢). ونجد في بعضها إشارة باهتة يكتفى فيها المؤلف (الناقد) بأنه اكتشف الروائي منيف في روايته (الأشجار واغتيال مرزوق) ، وبعد أسئلة من مثل (ماذا يريد الياس) (بطل الرواية؟) ، (ماذا تريد أنت (القارئ) ؟) .. (هل أروي لك قصة

(الياس) كما قدمها منيف؟) يقول : ((الأجمال ترك الرواية (الجميلة) دون نقد ..))^(٣)، وكفى الله (النقاد) مشقة الدرس والتحليل . وهناك دراسات جادة غير أنها حصرت همها في زاوية ضيقة أضاعت على القارئ فرصة الوقوف على أجواء الروايات وعوالمها^(٤) ، على أن هناك دراسات وفقت إلى حد بعيد في تناول بعض أعمال منيف الروائية على تفاوت فيما بينها^(٥)، ومن يدري؟ فلعل هناك رسائل جامعية تناولت أعماله بالدراسة، ولكنها بقيت، شأن عديد من الرسائل ، حبيسة المكتبات الجامعية.

٢. يترتب على الملاحظة الأولى أن الباحث يقف على أرض تكاد تكون بكرة حين يحاول معالجة أدب هذا الروائي، ولا بد من أن يحقق — في ضوء ذلك — جديداً مهما تكن الزاوية التي يحاول إضاءتها، وسيتحمل نصيبه من الخطأ أو الصواب من غير اشراك الآخرين، إلا أن ذلك يمكن أن يؤلف عقبة أمام الباحث (الأكاديمي) الذي لا بد له من الاعتماد على المصادر والمراجع لتكتمل لبحثه سمة (الأكاديمية) مع أنه مطالب بالإضافة والابتكار، ومن عجب أن ريادته موضوعاً بكرة لا يعد ابتكاراً ما لم يسعف بحثه بقائمة طويلة للمراجع مهما يكن حظه من النجاح .

٣. إن روايات عبد الرحمن منيف، لا سيما التي نحاول دراستها، تتدرج تحت ما يسمى برواية الشخصية^(١) التي تهتم بالمواقف والأفكار، وتسعى لتجسيد (رؤية) تعالج واقعاً يعرض مشكلات إنسانية كبرى، وتجيئ فيها الأحداث سواء أكانت تفاصيل كبيرة أم جزئيات صغيرة لخدمة الشخصية، ومن هنا لا نلمس في الرواية حدثاً — بالمفهوم النقدي — أي واقعة تبدأ من نقطة معينة ثم تصل إلى نقطة تتشابك مع غيرها عند موضع في حدود المكان والزمان حتى النهاية التي تتكشف فيها المصائر، أو يتحقق فيها (الانفراج)، كما هو مفهوم الحدث المسرحي الذي اتكأ عليه النقد الروائي عند دراسته الرواية .

٤. لعل المشكلة الإنسانية الكبرى التي يسعى منيف لمعالجتها، وتحديد موقف أبطاله منها لينتهي إلى تحديد (رؤية) تؤكد انحيازه مبدعاً لقضايا مجتمعه، هي (الحرية)، أو أزمة الحرية التي يعاني منها الإنسان العربي لا سيما المثقف الملتزم في سعيه إلى تحقيق إنسانيته، ومعنى وجوده.

((١))

من الملاحظتين الأخيرتين ننفذ إلى هم هذا البحث، فالحقيقة أن (رواية الشخصية) التي يتبناها عبد الرحمن منيف في بناء رواياته، والمشكلة التي يعرضها تستلزمان مشاركة القارئ وإقناعه بأن الكاتب لا يقف وراء شخصياته ينطقها بما يريد، لتتحول هذه الشخصيات إلى

نماذج (كارتونية) تفتقر إلى الحضور الإنساني المقنع عبر حركتها الواقعية في عالم الرواية، وتفتحها الإنساني المنسجم مع منطق الحياة التي تسعى الرواية إلى تجسيدها في حدود مكانها وزمانها، وتفرضان نهاية تترك نافذة على مستقبل قابل للتشكل، ولا تتغلّق عند نقطة محددة يفرضها الروائي منسجمة مع رؤيته، إنها نهاية تتيح فرصة للقارئ — الذي تسعى الرواية إلى إقلاق وعيه، وتحريك وجدانه، واستثارة تعاطفه مع الشخصية في هزيمتها وانتصارها، وفي ضعفها وقوتها — ليكون مشاركاً في صياغة هذه النهاية. ولعل الملاحظ في الدراسات النقدية التي تعنى بالأدب الروائي اهتمامها بعناصر الرواية جملة أو مفردة بحسب ما يراه الناقد من أهميتها، ولم أر — في حدود قراءاتي المتواضعة — من يهتم بنهاية الرواية بوصفها الإضاءة التامة التي تؤلف الضوء الكاشف الذي تتوضح به الأحداث أو حركة الشخصيات في تفاعلها مع واقعها، ومنها تبدأ المراجعة بل القراءة النقدية. ولا نجانب الصواب إذا قلنا: إن الرواية العربية ظلت منذ نشأتها حتى مرحلة ليست بعيدة تنتهي نهاية تنخلق عندها الأحداث و(الحياة) في الرواية كما يريد الروائي سواء أكانت النهاية متفائلة أو متشائمة، مفتعلة أم مقنعة.. غير أن أعمال عبد الرحمن منيف حققت تميزها في خلق (النهاية المفتوحة) التي تتسجم مع طبيعة الشخصية التي يقدمها، وتتجاوز الرؤية التي يحاول تحقيقها أعني: البحث عن (حرية)

الإنسان، و(كرامته) في عالم يخلق الإنسان ويشوه إنسانيته .. وإذا ما راعى الباحث أن أعمال عبد الرحمن منيف الروائي تتضوي تحت (الرواية السياسية)، فإنه سيصل إلى أن الروائي منيف قد حقق إضافة متميزة ، وأحدث تجديدًا كبيراً في بنية الرواية العربية باعتماده على هذا اللون من (النهايات) الذي لم يتحقق لدى الروائيين العرب الذين كتبوا (الرواية السياسية) بوصفه منهاجاً فنياً. ولأننا نتفق مع القول : ((إن أي منهج صارم لدراسة الأدب ينبغي أن يبدأ بتعريف أدواته ومصطلحاته ليكون أرضية مشتركة يلتقي عليها القارئ والكاتب والناقد، وبدون هذه المصطلحات يعد النقد جهداً شخصياً مبنياً على استخدام فردي لبعض المفردات اللغوية))^(٧)، فسنسعى إلى تحديد (النهاية المفتوحة) بوصفها مصطلحاً. ونعني بـ (النهاية المفتوحة)^(٨)

(*) سأزعم أن تعبير (النهاية المفتوحة) ، وإن بدا شائعاً، لم يتخذ تحديداً دقيقاً في الدراسات النقدية وبقي (تعبيراً) يفهم منه السامع أو القارئ ما تشى به (التسمية) نفسها، ولم أجد - فيما قرأت - تحديداً لمفهوم (النهاية المفتوحة) بوصفه مصطلحاً. ولقد رجعت إلى المعجمات الآتية فلم أجده:

- مجدي وهبه / معجم مصطلحات الأدب / مكتبة لبنان - بيروت/ ١٩٧٤
- جبور عبد النور / المعجم الأدبي / دار العلم للملايين - بيروت/ ١٩٧٩
- Roger Fowler / A Dictionary of Critical Terms/ London : Routledge & Kegan paul / ١٩٧٣
- Martin Gray/ A Dictionary of Literary Terms/ Longman/ ١٩٨٤
- مع مراعاة أن تعبير (Open End) موجود بالدلالة ذاتها للنهاية المفتوحة في اللغة العربية، ولكن دلالتها لم تكتسب تحديداً أو تعريفاً من النقاد والدارسين .. ومن هنا تكلفت بتحديد (مصطلحاً).

عدم انغلاق الرواية عند نقطة معينة، أو حدث معين في مكان وزمان محددين، بل ان الرواية تتوقف عند حدث أو موقف قابل للاستمرار والامتداد في مستقبل تومئ إليه الرواية، ولا ترسم حدوده بشكل محدد لنترك للقارئ أن يشكل هذا (المستقبل) ، ويرسك في وعيه معالمه وخطوطه، زيادة على أن (النهاية المفتوحة) تحدد لها طبيعة الشخصية في الرواية ، فلا تتحقق إلا بوجود شخصية روائية تمتلك من قدرة التأثير في الآخرين، ومن الممكنات الإنسانية ما يجعلها تشع وتمارس تأثيرها حتى بعد نهاية دورها في عالم الرواية .. وإذا كانت (النهاية المفتوحة) تحقق مشاركة القارئ، وتدفعه إلى التأمل، ومراجعة الذات عبر مراجعة مواقف (الشخصيات)، فإنها تحقق جانبين أكبر أهمية:

أحدهما: أن الكاتب يستطيع بهذه النهاية أن يؤكد (منظور المستقبل) الذي يقوم على الحدس الرائع في تصور المستقبل، والفهم العميق للواقع عبر التقاط الاتجاهات التي تحدد طريقة الأحداث، وتحكم مسيرتها (٨) ..

والآخر: أن على (منظور المستقبل) ينبني احترام الإرادة والحرية الإنسانيين، وتكون (النهاية المفتوحة) معادلا لمفهوم (الديمقراطية) ، إذ ستتعدد الآراء أو تصورات بناء المستقبل ، ولا تكون الرواية مغلقة على رأي واحد ، أو قناعة قاطعة يملأها الروائي، ولا بد من الإشارة - في هذا المدخل الموجز - إلى أن

(النهاية المفتوحة) ترتبط بالرواية التي تعالج التجربة الإنسانية ضمن أدب لا ينعزل عن الرؤية السياسية ..

وإذا تحقق الاطمئنان إلى صواب المنطلقات التي أشرناها، فسيكون التوجه إلى عدد من روايات عبد الرحمن منيف^(*) هي: (شرق المتوسط)^(٩)، (حين تركنا الجسر)^(١٠)، و(النهايات)^(١١)، زيادة على رواية (الأشجار واغتيال مرزوق)^(١٢) التي لا تحقق (النهاية المفتوحة) غير أننا سنتوقف عند خطوطها الرئيسة، ونتابع جانباً من أزمة الشخصية التي تعرضها لسببين :

أحدهما : أن الرواية تصور عالماً قوامه القهر والرعب الخائف، انه عالم يفتقر إلى الحرية ، ولا يتحقق فيه شرط الوجود الإنساني في الحياة الكريمة، وهو (الواقع) ذاته الذي تعرضه روايات منيف التي سندرسها..

والآخر : انها ترسم ملامح (شخصية) المثقف في معاناته قسوة هذا العالم ووحشيته فينتهي إلى (الاحباط) فالهزيمة .. ولأننا نعتقد أن (النهاية المفتوحة) إنما تحددها طبيعة الشخصية التي تعرضها الرواية

(*) لم أتناول بالبحث روايتيه: (قصة حب مجوسية) و(سباق المسافات الطويلة) لأنهما لا تدخلان ضمن خط البحث، ولأنهما تتطلقان من (رؤية) بعيدة عن الهم المباشر لمشكلة (الحرية) من زاوية ارتباط الإنسان بالسلطة، وعلاقته بالوطن، ولم أتعرض لخماسية (مدح الملح) لأنها تحتاج إلى بحث مستقل بسبب امتدادها.

في تعاملها مع الواقع، فسنلمس الضرورة الفنية التي لا تمكن من اجتراف معجزة لا يرشحها الواقع نفسه آيةً على صدق الكاتب الفني، ونضع أيدينا على نجاح الروائي في اتخاذه (النهاية المفتوحة) منهاجاً في رواياته اللاحقة، بسبب عرضها (نمطاً) من الشخصيات يصنع تاريخه الشخصي ويظل ماثلاً في (الضمير) الإنساني لوناً من اشعاع يحقق إضاءة مستقبلية.

((٢))

نلمس واقع (الأشجار واغتيال مرزوق) (*) منعكساً على (الياس نخلة) الإنسان البسيط الذي يلتصق بأرضه، ويستمد منها معنى وجوده، حتى تصبح علاقته بأشجار بلده (الطيبة) لوناً من العشق، غير أن قوى أكبر من قدرته تقتلع الأشجار فتفقد الحياة معناها (ص ٩٣) وباقتلاع الأشجار يقتلع هو كذلك ليظل معلقاً على حبال الضياع والغربة الدائمة بعيداً عن أرضه وقيمه وتاريخه وحرية. ويستمر الواقع حصاراً يحيط به، واحباطاً يتهده في سعيه إلى تحقيق ذاته عبر العمل (ص ٥٨) فلا يجد نفسه، ويبحث عن المرأة التي لن يلقاها لأنه لا يريد أن يقتنع بوجود امرأة بعد موت (حنة) - شجرته الوحيدة.. وإذا كان العمل يحقق للإنسان إنسانيته، وإذا كانت المرأة

(*) ستكون الإحالة إلى الروايات في المتن بذكر أرقام الصفحات دفعاً لكثرة الهوامش.

تتهض رمزاً للتواصل الإنساني وللخلود، فإن البعد الرمزي في اسم (الياس نخلة) سيكون واضحاً، فهو (نخلة) لا تجد معناها في غير تربتها، و(الياس) الذي لا يحقق خلوده إلا بمد جنوره في الوطن.. ويظل حديثه في تدفقه أقرب إلى لغة الشعر في تلمسها أوجاع الروح عند البوح بعذاب الإنسان لا سيما حديثه عن حنينه إلى (الطيبة)، وملاحقته بلعنة غامضة (ص ٧٨، ٧٩) وعلى الرغم من المطاردة المستمرة، والحصار الدائم، فإنه يظل قوياً ممثلاً بحب الحياة، ولا يعرف اليأس، بل يقبل على الحياة ويعرف كيف يجد لذاته، ولعل الروائي كان يرمي إلى جعله ممثلاً (للروح) الشعبية في بساطتها، وعفويتها، وقوتها التي تستمد من عمق الانتماء إلى الحياة معناها الإنساني، فهو ((مثال الإنسان المغروس في البيئة الشعبية، يتنفس هواءها، وتتحرك في شرايينه، انه في بساطته وعفويته علامة على استحالة الحوار مع مجتمع القمع))^(١٣)، وهو (الإنسان) العادي الذي يرمز للشعب الذي تصادر حقوقه، وكرامته، ومعنى وجوده الإنساني.. وينجح منيف في اختياره (القطار) — رمز التنقل الدائم، وعدم التجذر في المكان — ليكشف فيه (الياس) عن حياته في جوانبها المتعددة، وكأن المؤلف يشير بلمحة ذكية إلى أن العاشق الكبير للأرض والأشجار لم يعد له وجود في الأرض — الوطن، حتى ذكرياته عن وطنه تجئ خارج (المجتمع) و (الوطن) ومعزولة عن التاريخ الذي لا يفهم إلا من زاوية اتصاله بالإنسان، وينهض (الياس)

أمام (منصور عبد السلام) — محدثه في القطار، والشخصية الرئيسة في الرواية — عملاقاً يظل يستوطن ذاكرته، ويسري فيه روحاً كانت غائبة، وإذا كان (الياس) وجه (عملة) الشعب في بساطته، ومعاناته التي لا يعيها أو يستطيع فلسفتها، ولكنه يعيشها هما فإن (منصور) هو الوجه الآخر — المثقف الذي يعي مأساته — فكأن منصوراً هو (الوعي) الذي مازجته (الروح) التي صدعتها المأساة ولكنها بقيت قوية تنتمي إلى الحياة، وتصارع الواقع الذي تسيطر عليه (سلطة) تحشد طاقاتها كلها لطرد هذه الروح، ومصادرة الفكر، وقد أدرك الكاتب صدقي إسماعيل هذه العلاقة بين (الياس) ومنصور في منظورها الرمزي حين تساءل إن كانت الرواية ((مشاهد من تجارب مثقف يحاول أن يتقمص شتاتاً مبعثراً من الروح الجماهيرية، أم مواقف حقة تجسد معاناة الإنسان الحية في تجربة الحياة العربية المعاصرة؟))^(١٤). وفي أية حال فإن هذه (الروح) لا تتفع هذا (المثقف) شيئاً — كما سنرى — فالرواية تبدأ بسفر منصور إلى (باريس) للعمل مترجماً في الآثار هرباً من الملاحقة والحصار والمراقبة والاضطهاد والقهر السياسي وغياب الحرية التي عاناها أكثر من عشرين عاماً من عمره في وطنه، حتى أن سفره إلى خارج الوطن يتشكل عبر معاناة أزمة الحرية، فبعد بضع سنين من الانتظار القاسي يحصل على الموافقة على السفر ملاحقاً بصوت (السلطة) الذي يملأ دقائق نفسه ((جواز السفر لا يعني هذه الوثيقة

الصغيرة التي بين يديك. تخطئ كثيراً إذا تصورت الأمر هكذا .
والملفات الكبيرة؟ والتقارير؟ حتى المختار كان يستطيع أن يمنعك من
السفر.. يتابعونك طوال الليل يجلسون أينما جلست، يستمعون،
ينظرون، وعندما تنام لا يكون عملهم قد انتهى. يجب أن يرفع
التقرير في نفس الليلة)) (ص ١٤) ومن هنا يدير ظهره للوطن -
المعاناة، ويحتضن أوراقه وجواز سفره بلهفة مجنونة وكأنه جواز
مروره إلى الحياة. ويجرب الروائي من وسائل السرد ما يمكنه من
رسم ملامح شخصية (منصور) ، وإظهار مكوناتها، وكشف أزماتها،
فيمزج الحلم بالواقع، وتتداخل الأزمنة، ليتوضح ماضي الشخصية
وحاضرها، ويتجلى جانب من الواقع الذي أدى إلى إحباط (منصور)
الداخلي، وتمزقه النفسي .. إنه يحب الكتب التي تقوده إلى عالم
السياسة، فيشارك في المظاهرات حين كان طالباً، ويعرف الاعتقال،
ويميل إلى التاريخ ويتحقق له فرصة دراسته في أوروبا ثم يعود إلى
الوطن أستاذاً جامعياً يعي واقعه فيرفضه وحين يحاول التعبير عن
فهمه الواقع يحاصر، ويعجز عن نقل وعيه، وتظل أسئلته معلقة لا
تجد لها صدى في ظل نظام يختم بالشمع الأحمر على نوافذ الأسئلة
التي تستثير الوعي، فيستسلم بعد أن يخرسوا صوته (ص ٢٤٠، ٢٤١)
وتجئ المفارقة الكبيرة حين يكون عسكرياً مجنداً في زمن (النكسة)
فيساهم في صنع الهزيمة المرة التي ملأت نفسه قنوطاً، ونخرت
روحه، وكذلك فعلت بالآخرين، على الرغم من تصوير الأنظمة

للهزيمة بوصفها انتصاراً، وتتفجر الأسئلة ((أفهم أن نهزم مرة ..
وأفهم أن نهزم مائة مرة . ولكن الشيء الذي لا أفهمه هو أن نتصور
هزيمتنا انتصاراً ..)) (ص ٢٤٨)، وبالأسئلة التي تشير إلى الواقع
تبدأ أزمته الذاتية بفصله من العمل ودفعه إلى التشرّد ملاحقاً
بالمخبرين، وتقارير الشرطة (ص ٢٦٦). ومن قبل ذلك يخفق في
الحب حتى تصبح علاقاته العاطفية خيبات متكررة، وتتعدد أسباب
إخفاقه غير أن (تردده) أو (جنبه) الداخلي يظل السبب الأقوى، وكل
علاقاته بالمرأة تجيء ذكرى مشبعة بحزن موجه ولكن الذكريات
الفاجعة تكشف جانباً من تردده، وتضع أمام القارئ سطوراً من
صفحات الخيبة التي تؤلف حياته (ص ١٩٩، ٢٣٢)، حتى علاقاته
بزميلته الأوربية (كاترين) تبقى مقطوعة لأنها تظل محكومة بتردده،
ثم تنتهي لأنهما عالمان مختلفان — كما يقول لها — بعد أن يعجز عن
إعطائها مسوغاً مقنعاً يدعوّه إلى هجرها والتخلي عنها^(١٥).. وفي
غمرة هذه الاحباطات المتكررة لا يجد غير الهرب وسيلة إذ لا يرى
(الوطن) غير الشوارع يبحث عن عمل ووراءه المخبرون
(ص ١٦٥) ويظل القارئ حائراً حين يجده يغرق في الوحل الذي
يصنعه بكاؤه، ويكشف عن هذا الوعي البرجوازي الزائف حين
يشطب على الوطن، ويصب عليه لعناته، مع أن الوطن ((لا ينكر
أبناءه، وإنما الأنظمة هي التي تتحمل مسؤولية ذلك))^(١٦). وفي أية
حال فإن الخوف من السلطة يلاحقه حتى خارج وطنه، ومن هنا يجد

أن ((هذا العالم بحاجة إلى النفس .. لو امتلكت قبيلة ذرية لما ترددت باستعمالها)) (ص ١٦٥) ولم يستثمر الروائي المعنى الموحى للقاء (الياس) مع (منصور) ، ولعله كان يعتمد ذلك ليشير إلى أن تصدع المثقف (منصور) اكبر من أن ترممه روح الجماهير التي يرمز لها (الياس) ، ويمكن أن نلمح ذلك في تتكرره للياس في أول مواجهة له مع رجال (الكمارك) (ص ١٧٢ - ١٧٤) انسجاماً مع طبيعته المترددة ، وانهزامه ! .. وبغض النظر عما نراه خلافاً في بناء الرواية لاسيما نهايتها^(*)، فإن هذه النهاية (المغلقة) تؤكد أن النهاية إنما يحددها واقع الشخصية وطبيعتها ..

(*) لقد تسببت متابعة حياة (الياس) بتفصيلات وجزئيات غير المسوغة فنياً - في أغلب الأحيان- في ترهل الرواية ولكن لغة الرواية المتميزة انقذتها من الإخفاق، وابتعدت عن القارئ الاحساس بالرتابة والضيق بهذه الزوائد التي شكلت تورماً في البناء الفني. وكان يمكن للرواية أن تنتهي بإطلاق منصور الرصاص على المرأة وجنونه (نهاية مغلقة)، ويمكن أيضاً أن تنتهي (نهاية مفتوحة) بصرخة منصور حين يموت المناضل (مرزوق) معذباً ((مرزوق كل الناس .. مرزوق شجرة.. مرزوق هو الياس نخلة الذي لا يموت)) (ص ٣٠٢)، وإلا فما مسوغ هذه الصرخة بل ما معنى ظهور (مرزوق) المفاجئ في الرواية أصلاً إن لم يضاف شيئاً إلى عالم الرواية وبنائها؟ غير أن الرواية تنتهي نهاية تبدو مفتعلة إذ يضع الروائي (خاتمة) يظهر فيها صحفيان لنكشف من حوارهما أن منصوراً بات مجنوناً، وأنه ترك (يوميات) تسجل حياته في أثناء عمله خارج الوطن!! (ص ٣١٣، ٣٢٧).

والحق أن (منصور) في ضوء الثوابت التي أظهرنا جانباً منها لا يمتلك من القدرات الإنسانية ما يمكنه من الإشعاع والتأثير في الآخرين ، أو الإفادة منهم مادام يتكرر للياس في أول مواجهة ، وما دام لا يحاور غير ذاته المحبطة ، زيادة على شيء غاية في الأهمية لابد من التنبيه له ، هو انه لم يحقق المواجهة الحقيقية في واقعه ، ولم يتمرد بما يؤكد حسا بالرفض الذي يؤسس موقفاً ، ومن هنا نجد تعاطفاً مبالغاً فيه في قول بعض النقاد : أن منصوراً ((وهب حياته للنضال السري الخطر ضد كل ما يرفضه في وطنه)) (١٧).

((٣))

وإذا كانت أزمة (منصور) تجيء خوفاً دائماً يستشعره ، وقلقاً يحكم سلوكه وتصرفاته من غير أن تتكشف الأزمة التي تقنعنا الرواية بتحققها عن طريق تكشف الواقع ذاته ، ورصد الحوادث التي تسببت في انهيار منصور ، وإذا كانت الرواية تتشعب ، لاسيما قسمها الأول ، إلى حوادث صغيرة ومشاهد متنوعة ، وحيوات عديدة لا تعمق إحساسنا بأزمة (الشخصية) الرئيسية حتى تضيق على القارئ فرصة الإمساك بالخيط الرابط بين قسميها ، فلا يتوصل إلى جوهر المشكلة التي تسعى الرواية إلى تجسيدها ، اعنى (أزمة الحرية) ، فإن الدكتور عبد الرحمن منيف ينفذ إلى الواقع في روايته (شرق المتوسط) ليرسم بخطوط حادة عميقة مأساة الإنسان في صراعه ضد السلطة ورموزها ، وما يخلفه الصراع ، بين (الفكر)

الذي يقف معزولاً و (السلطة) التي تمثل القوة وتمتلك قوة البطش ووحشية التدمير ، من قهر للإنسان وسعى لقتل إرادته .

ويدخل القارئ إلى الاقبية المظلمة والزنانات المنفردة ليرى السياط التي تغطيها الدماء ونثار اللحم البشري منقولة من ذاكرة (رجب) الذي تضعنا الرواية منذ أول صفحة بمواجهته، وهو يقف على الباخرة (اشيلوس) اليونانية يعلن حوار الدخلي عن أزمة رهيبة بعد أن وقع ورقة هزيمته (مناضلاً) ليفقد في لحظة توقيعها شرفه السياسي . وتجيئ فصول الرواية التي يتعاقب على روايتها (رجب) نفسه ، وأخته (أنيسة) زيادة على الرسائل والمذكرات تعرض مأساة (البطل) المهزوم، لتتكشف خطوط الواقع المرعب الذي قاده إلى هذه النهاية البشعة .. وتتكفل الفصول التي ترويها (أنيسة) بإظهار ماضي بطل الرواية (رجب)، وتزويد القارئ بالتفاصيل اللازمة التي تساهم في إضاءة ملامح شخصيته لا سيما توجهه إلى القراءة وبدايات تشكل وعيه، وإحساسه الحاد باختناق الواقع الذي يقوده إلى عالم السياسية حتى ينتهي سجيناً .. زيادة على كشف ما يشير إلى تصدع حياة عائلة بسيطة مسالمة بلا ذنب اقترفته غير توجه (واحد) من أفرادها للتعبير عن رأيه، وما عانتته من صنوف القهر لا سيما الأم التي تعرضت - في رحلة البحث المحموم بين السجون عن ولدها - لألوان التعذيب النفسي، والإهانة والضرب، وسحق الكرامة حتى موتها بسبب ذلك.. وعلى الرغم

من أهمية ذلك كله، ونجاح الروائي في اعتماده على نمط السرد التقليدي في هذه الفصول، حين تروى الأحداث من نقطة محددة لتسير في الزمن أفقياً دونما تعقيد أو تلاعب بحركة الزمن، والتقليل عبر مستوياته المختلفة بما يتناسب مع وعي (أنيسة) وبساطتها، فإن أهم ما تعرضه الرواية يجئ في خلال الفصول التي يرويها (رجب) ذاته، ففيها نقف على أعماق ما يؤلف أزمة الحرية، وتشويه الإنسان، ومصادره إنسانيته، ومن هنا فالرواية تضعنا ابتداء بمواجهة رجب على ظهر الباخرة يعلن كفره بكل شيء وينقم على كل شيء بلغة تتلون بدواخله القاتمة منذ أول سطر في الرواية، فأشيلوس في حركتها واهتزازها تشبه رقصة ديك مذبوح، وضجة (البشر) المودعين ((أشبه ما تكون بأصوات جراء مخنوقة، أما الأيدي فقد بدت كالخرق البالية تهزها ريح لا ترى .. والوجوه، آه .. لشد ما كانت تعاسة الوجوه: عيون صماء ثقيلة، أفواه مطاطية تشبه فـروج الحيوانات بحركتها المتشنجة)) (ص ٧) ويعجب القارئ، الذي يفترض أن السفر نشوة تترك أثرها في المسافرين، لهذا الوصف يصدر عن مسافر، ويتأكد له أن وراءه (مأساة) كبيرة حين يجد الإنسان في وعي هذا المسافر (حيوانا) وحشياً لا تتحقق السعادة الحقيقية على الأرض إلا بانقراضه (ص ٨) وتزول الدهشة عندما تتكشف أزمة (البطل) الذي خرج لتوه من سجن لم يجد في السنوات الخمس التي قضاها فيه أي معنى من معاني الإنسانية أو الرحمة، ولا يغادر السجن -

على الرغم من كون الموت يتهده بين لحظة وأخرى بسبب ما خلفه السجن والتعذيب من داء عضال في جسده - إلا بتوقعه ورقة سقوطه مناضلاً خان قضيته.. وعبر الصراع الرهيب بين المناضل (الخائن)، والضمير الإنساني المنقل الذي يدور في ذات (رجب) التي تتحول إلى ساحة لهذا الصراع يتراءى عالم (شرق المتوسط) ويتحدد واقعها، وتتكشف شخصية البطل المحبط الذي ظل يسعى لاستعادة شرفه الإنساني.

ويوفق الروائي في استبطانه الذات الإنسانية ، وكشفه عن تيار وعي (رجب) ولا وعيه حين يستخدم التذاعي، والمونولوج، والارتداد Flash- Back ، والمناجاة الذاتية^(١٨)، إذ تتجس هذه الأساليب في كشف أزمة الشخصية المحبطة المأزومة التي لا تحقق تواصلها مع الآخرين فتجرد من ذاتها ذاتاً أخرى تحاورها، ثم انها تمكن الروائي من التلاعب بحركة الزمن أو تحطيمه حين يسترسل في التذكر، ويحقق الرجوع إلى الماضي، ثم يعود إلى الحاضر، وتداخل الأزمنة يساعد على التوغل في ذات الشخصية، ويعمق تناقضها مع الآخرين، كما أن (تيار الوعي) يفجر الاحباطات التي مرت بها الشخصية ، زيادة على نجاح الروائي في اختياره (البخرة) مكاناً يقع خارج الأمكنة، مما يتيح فرصة للانسحاب المطلق إلى الذات والنكوص إلى الداخل عبر توحيد (زمان) الشخصية و(مكانها) فتتوهج الذاكرة، ثم أن هناك توافقاً بين اهتزاز البخرة (اشيلوس) - التي تظهر وهي تهتز وتترجرج على امتداد حركة الرواية -

واهتزاز ذات رجب واضطرابها .. ومن أول لحظة يتنفس فيها رجب (الحرية) خارج السجن يبدأ صراخ الضمير ((أمس في مثل هذا الوقت كنت إنساناً آخر)) يقول رجب: ((حتى السادسة كنت قوياً .. لا .. قبل السادسة بدقائق.. كنت أنظر إلى الساعة أريدها أن تكون الشاهد الوحيد على هذه النهاية)) (ص ١٨) وتتفجر دواخله المعذبة بالندم ((لماذا أخاف الآن ، لم أكن أشعر بالندم قبل أن أوقع، لكن ارتجفت حين سمعت صوت القلم، كانت رائحة الحبر كريهة، ونزت يدي عرقاً بارداً..)) (ص ١٤) ويستمر (المونولوج الداخلي) في كشف الصراع (ص ١٥) ويستمر رجب في تعذيب نفسه، فيتكرر لشخصه ((توقفت عيناى على ورقة الشهادة .. ونظرت طويلاً : ليس بيننا أي شبه، وذهبت إلى المرأة، وتطلعت إلى وجهي .. لمن هذا الوجه؟ عدت اتطلع إلى الصورة في زاوية الشهادة، قلت في نفسي: إن أحد هذين مات)) (ص ١٣) .. إزاء هذا اللون من عذاب الضمير، تتثال الذكريات القاسية عن التعذيب الوحشي المدمر الضمير، تتثال الذكريات القاسية عن التعذيب الوحشي المدمر الذي عاناه في السجن تكشف للقارئ جانباً من دوافع سقوط (رجب)، وتضع أمامه دفاع (رجب) الإنسان عن نفسه الممزقة، فلقد ماتت أمه التي كانت تغذي روحه بالإيمان ، وتمنحه القوة حين يضعف جسده، وتذكره دوماً أن يظل إنساناً. وتشمخ (الأم) في الرواية رمزا للإرادة القوية، وتحضر في وعي (رجب) مثلاً للقوة التي يحتاج إليها في ساعات ضعفه .. ((اسمع يا رجب ، أنا أمك، وأنت قطعة من لحمي، وليس في هذه

الدنيا أحد يعزك مثلي .. ماذا تقول للناس لأصدقائك غداً إذا اعترفت وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضسي .. وتبقى رافعاً رأسك، إذا اعترفت فكلهم سيقولون : خائن، ولا تستطيع أن تتظر في وجه أحد..)) (ص ٣٦ وتتنظر: ص ٣٨، ٦٤) فيزداد صلابه، ويستمر موقفها يؤكد شجاعة الأم التي لا تريد لولدها أن يكون مدنساً بالخيانة منبوذاً، وحين تجد من بعض الأمهات ضعفاً تصرخ .. ((الله يقطع هذه الأم .. حين تدخل على ابنها تسبقها أصواتها تبكي، تولول، تصرخ.. هذه الأم تقتل.. ما أحقر هذه الأم، اليوم خرج ابنها بعد أن اعترف على جماعته ووقع..)) (ص ٦٥) ولا يكون ذلك على حساب عواطفها أمّا، فقد نجح الروائي في خلقها شخصية مقنعة حين صور لهفتها، ولوعتها، ومواجدها، بل خوفها على ولدها من السياسة نفسها التي تغرق فيها الآن بسبب سجنه (ص ٧٧، ٧٨) ولعل صورة الأم هنا تذكرنا بالأم التي يصورها (غوركي) في رحلة معاناتها، وشقائها، وانغماسها في عالم لم تكن تعرفه لتنتهي (بطلة) تحمل روح المقاومة الشعبية.. وبموت (الأم) تبدأ أول مظاهر الضعف على رجب .. ((ظلت أياماً عديدة لا أنام .. انتابتي آلام حادة في المعدة، تقيأت مرات كثيرة حتى ظن الاغا أنني أصبحت لقمة سهلة.. أمي وحدها التي ماتت وأنا سجين .. أما الآخرون، فإنهم ظلوا يتدفؤون بذاك الحنين الرائع، وهم يتذكرون أمهاتهم .. كانوا متأكدين أن السجن سينتهي يوماً، ويعودون إلى بيوتهم تملؤها الأمهات بالدفء..)) (ص ٢٥، ٢٦) وبعد وفاة أمه بسنة (يخسر) خطيبته (هدى) التي كان

يتصورها مثل بطللة الأساطير لا تمل الانتظار، ولكنها لم تنتظر، ويظل يعذبه إحساسه بفقدائها، أما رفاقه في السجن فلم ((يفقدوا زوجاتهم، لم يفقدوا هذا الانتظار الشديد الروعة، سيخرجون يوماً لكي يروا أبناءهم الذين تركوهم صغاراً، وقد كبروا، واكتسبوا عادات لا يعرف أحد كيف اكتشفوها! .. وأنا من الذي ينتظرني..)) (ص ٢٩) وينطوي على خيبته، بل يصمد إلا أن أخته (أنيسة) التي تحتل مكان (الأم) في زيارته إلى السجن تصدع تماسكه بدموعها، باعلائها الدهشة من تغيره بسبب المرض، بإشاراتها الغامضة والصريحة إلى إمكان سعي (حامد) زوجها لمدير الشرطة لإخراجه من السجن لو تخلص عن عناده (ص ٣٠) .. ((أنيسة فجرت عالمي، جعلته ذرات منثورة في فضاء لا نهاية له .. قالت لي مرة، وهي تحاول أن تقتلني: - أصبح لهدى ولدان. قبل شهر جاءها الولد الثاني .. وقد سألت عنك)) (ص ٣٢) وتستمر في ضغطها عليه، فتلعن عن ضيق زوجها بها، وتوجيهه الكلمات القاسية لها بسبب زيارتها السجن.. وتدفعه إلى التفكير بالعالم الخارجي، فيصمت غير أن هذا العالم يشتعل في رأسه .. ((هل هذا العالم موجود فعلاً؟ هل ما زال الناس يذهبون إلى دور السينما؟ يضحكون في الحقائق؟ .. والنساء.. في المدينة الكبيرة آلاف، عشرات الآلاف، كل امرأة عالم من الدفء والجنون.. هل تتقضي هذه السنين وأخرج مرة أخرى؟ سبع سنين ..

ست سنين.. آلاف الأيام ولم نقض نصف المدة التي حكمنا بها .. هل تنتهي المدة؟ ألا يستطيعون أن يلفقوا لنا تهمة جديدة، ونقضني في السجن خمسين سنة أخرى؟ ..

ألم يحكموا على مجدي ثلاث سنوات جديدة قبل انتهاء المدة بيوم واحد)) (ص ٣٤) على أن أكثر الصور الواقعية حساسية وإحياء وإثارة هي صور التعذيب التي بلغت من الوحشية حداً لا يمكن لخيال أن يتصوره، ولعل من (أهون) هذه الصور تأثيراً ما يتداعى إلى ذاكرة (رجب) - الذي ما يزال يحاول أن يجد لنفسه العذر - حين يقول : ((وضعوني في كيس كبير ادخلوه في رأسي وقبل أن يربطوه من أسفل ، ادخلوا قطتين.. هل يمكن للإنسان أن يتحول إلى عدو للحيوان، والقطط ماذا تريد مني؟ كانت يداي مربوطتين إلى الخلف، كنت مستلقياً على وجهي أول الأمر، وكلما ضربوا القطط وبدأت تنهشني، وحاولت أن انقلب على جانبي، أحس برجل ثقيلة فوق كتفي، على وجهي ، وأحس الأظافر في كل ناحية من جسدي.. فلما فكوا الكيس، كنت أريد أن أرى القطط، كنت أريد أن أحفظ صور أعدائي الجدد.. تراكضت القطط مذعورة، وكأنها خرجت من الجحيم. كنت دامي الوجه، وأحسست بالنزف من عيني اليسرى.. ضحكوا كثيراً لما رأوا دمائي.. استلقى نوري (مدير السجن) على ظهره، كان يضحك من الفرح واللذة.. وقال لي : ما رأيك بهذه الحفلة؟ ألا تعرف؟))^(١٩).. غير أنه يتماسك، ويقاوم ، ولا يتراجع..

وينجح عبد الرحمن منيف في رصد معاناة (رجب)، ووصفه حالة التعذيب الوحشي الرهيب، ويحقق معنى رائعاً من معاني الفن حين يحرك وجدان القارئ، ويهز أعماقه لأن ((الفن هو استخدام أقل حجم ممكن من الحياة الخارجية من أجل بعث أعنف حركة ممكنة من الحياة الداخلية .. فليست مهمة الروائي أن يقص علينا أحداثاً عظيمة بل أن يجعل الأحداث الصغيرة مثيرة للاهتمام))^(٢٠)، فهو يقدم وقائع معبراً عنها بحساسية الفن، ليتحقق فكرة الخلق الروائي الذي يصور اللحظات الحية في حياة الإنسان، ويرصد مشاعره، وعلاقته بالواقع، وينسجها بخياله الذي يأخذ من الواقع ويضيف إليه.. على أن أقوى دوافع (رجب)، وأهم ما يقدمه في أوراق دفاعه أمام محكمة الضمير، هذا المرض الذي بدأ ينخر جسده (ص ٣٣) إذ يستقر التعذيب في خاتمة الأمر في دمه داء هو (الروماتيزم)، فيرضخ، بعد أن يقهر جسده الضعيف، و(يوقع) كي يجد في (الخارج) فرصة للعلاج، وعلى الرغم من ذلك فإنهم يساوونه .. ((- سنسمح لك، ولكن ما رأيك في أن تبعث لنا بأخبار الطلبة؟ - لا أستطيع، صحتي لا تساعدني..- قدر ما تساعدك صحتك ..- لا أستطيع..)) (ص ١١) ويخرج من السجن ليدخل في (سجن) آخر أشد عذاباً، ويصبح بسبب خسارته شرفه الإنساني، وإحساسه برائحة النتانة تستقر في أعماقه لخيانته، أشد رعباً وأكثر معاناة للعذاب، ولهذا يفرض على نفسه العزلة والصمت، ولم يتحرر من ذكرياته الأليمة في أثناء سفره، وفي

حال ابتعاده عن الوطن، فكل شيء في الباخرة كان يذكره بتلك الأيام، ولم ينج من الملاحقة، فقد بدأت الشرطة بمضايقة (حامد) زوج أنيسة - الذي ظل بعيداً عن السياسة طوال حياته - كي يجبروا (رجب) على (الكتابة) أو (العودة) .. ولما كان صراخ الضمير يتعالى في داخل رجب، ولأنه أحس بالعار حين لم يجلس إليه أحد من الطلبة أو يستمع إليه لمعرفة خيانتهم (ص ١٧٩)، ولأن الندم الحقيقي يتلبسه منذ أول لحظة بعد التوقيع، ولأنه أدرك أن .. ((رجب إسماعيل سقط. هذه هي الكلمة الوحيدة التي تفسر النهاية التي وصلت إليها، ولا يجدي أن يقال الآن ظل رجب خمس سنين بأيامها ولياليها وراء الجدران، وأنه مر على سبعة سجون، لم يضعف، ولم يعترف .. الإنسان محكوم عليه بنهايته .. الصمود، الإرادة، كل كلمات المجد المتوردة الوهاجة تسقط في لحظة النهاية البائسة..)) (ص ٧٢) ولأن ذاكرته تمتلئ بصور البطولة الحقيقية لرفاقه (هادي) و (أمين) بائع الجرائد (ص ٧٠) زيادة على بطولته هو وصموده في عديد من أطوار حياته، لأن ذلك ينكشف أمام عينيه في لحظات يتصالح فيها مع (ذاته) الحقيقية، فإنه يقرر أن ينهض من جديد.. ولعله لون من إعادة (الاعتبار) في لحظة تتوهج فيها نفسه بفرح اكتشافه فرصة لاستعادة (شرفه) وكبريائه، وإنسانيته من جديد، أن يدعي لنفسه أنه ما وقع إلا لكي يسافر ويستخدم سلاح الكلمة ليفضح جلاديه ((كنت أحس دبب الموت يسري في جسدي، وعربت في رأسي تلك الفكرة

المجنونة، فكرة أن أقول الكلمات الأخيرة قبل أن أودع هذه الحياة ..
في السجن لن يتاح لي أن أقول الكلمات التي أريدها، وحتى لو بقيت
في الوطن لن يتاح لي أن أتكلم، لم يبق أمامي إلا أن أتعهد وأسافر ..
كان أمامي المرض .. ثم الموت .. سلاحي الأخير الكلمة لعلها تكون
طلقة الرحمة لي ولهم، ونموت معاً!! (ص ١٧١) .. وتتعمق الفكرة
في داخله، ويشعر للمرة الأولى بعد (سقوطه) أنه إنسان يحق له
الفخر، حين أظهر الأطباء الفرنسيون إعجابهم به، وتقديرهم له، بعد
أن علموا أنه كان سجيناً سياسياً (ص ١٨٣) ويتخذ قراره بالسفر إلى
(جنيف) كي يسمع العالم صوته (ص ١٩٠) ويعلم أن (حامد) رهينة
لدى الشرطة هناك، وقد حددوا له شهراً ليحضر (رجب) (ص ١٩٩)
وتكون هذه (طلقة الرحمة) - كما يقول - إذ سيحقق فكرته الكبيرة
بفضح (جلاديه)، واستعادة شرفه السياسي بالعودة إلى السجن ثانية ..
(الآن هم ينادونني لكي أسحب توقيعني .. الطهارة، الغفران، آلاف
الأمنيات البريئة راودتني في الليالي المرعبة، تصورت أنها ضاقت
مني إلى الأبد.. الآن أراها أمام عيني مرة أخرى.. سأقول لهم :
عدت كما أريد، لا كما تريدون ، سأعطيكم جسدي، أما إرادتي فقد
تعلمت في رحلة الظلم كيف أجدها مرة أخرى .. خذوا أيها
الجلادون .. خذوا جسداً لم يبق فيه إلا الإرادة)) (ص ٢٠٢) ويعود
فعلاً.. فيأخذونه إلى السجن ولا يعيدونه إلى أهله إلا فاقد البصر، لا
يستطيع أن يتكلم بغير صوت لاهت متقطع ليموت بعد ثلاثة أيام

(ص ٢٠٨، ٢١٠) ولا تنتهي عذابات الإنسان في (الشرق المتوسط)^(*) فبعد الأسبوع الثاني لوفاة (رجب) يعتقل (حامد) لأنهم عدوه مسؤولاً عن كلمات نشرت في جريدة أجنبية تقول : ((إن السلطات هي التي قتلت (رجب) بعد أن فقد بصره من التعذيب)) (ص ٢١١) وتتطور شخصية (حامد)، وينغمس في ((لعبة رجب ذاتها، ولكن بشكل غامض ومحير، لم يتركوه طويلاً .. أخذوه .. منذ سنة وأربعة شهور أخذوه...)) (ص ٢١٢) وتزهر شجرة النضال ثمرة جديدة طازجة أنه (عادل) ابن (أنيسة) الذي يملأ الزجاجات الفارغة بالزيت والبنزين، تقول أنيسة : ((انتزعتها بقوة، وكدت أضربه، لولا أنه بكى، وقال لي :- أريد أن أهدم السجن وأخرج أبي، لا أعرف، هل أخطأت عندما منعت عادل؟ ..)) (ص ٢١١)، وتنتهي الرواية بقرار (أنيسة) أن تهرب (أوراق) رجب ومذكراته لتتشر خارج الحدود مع أنه أمرها بإحراقها قبل موته، إلا أنها تقول : ((أريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها : أن أدفع الأمور إلى نهايتها .. لعل شيئاً بعد ذلك يقع))، (ص ٢١٣) وقولها هذا هو آخر سطر في الرواية التي تنتهي به

(*) يرى الناقد أحمد محمد عطية أن عدم تحديد المكان ((إشارة إلى عمومية أزمة الحرية في الشرق العربي)) للرواية السياسية: ص ٣٨، بينما يرى الناقد محمد الجزائري أن الروائي ((يتحايل على (رقابة) الأنظمة والحكومات كي تسمح لروايته التحريضية هذه أن تقرأ، لأنها (الأنظمة) تلقى دائماً عارها على غيرها في (إجازة) مثل هذا العمل الذي يدين)) مجلة الكاتب العربي: ص ٤٥

(نهاية مفتوحة) تؤشر أفقا ترتسم على صفحاته تباشير نصر لا بد من أن يجيء .. ولربما يحس القارئ بأن تخطيطاً ذهنيّاً يحكم نهاية الرواية وانعطافها نحو ما يبشر باستمرار النضال بما يشير إلى تدخل المؤلف، ولعل ذلك راجع إلى أن روح (التشاؤم) - المنسجم مع واقع لا يرشح غير اليأس - واضح يتغلغل في وجدان القارئ ، ولا يعبر وعيه سريعاً بل يكاد يستقر فيه لأن مظاهره تستوطن الذاكرة وتستفزها على امتداد واقع الرواية، على الرغم مما توحى به (النهاية المفتوحة) من دلالات تشير إلى (الأمل) الإنساني في التجاوز والخلص، غير أن القراءة الدقيقة المتأملّة يمكن أن تكشف عن (بذور) - قد تبدو خفية - تجعل هذه النهاية منسجمة مع الواقع: حامد الذي انتهى إلى قناعة راسخة أن الإنسان معرض للإرهاب والسجن، سواء أكان سياسياً أم لم يكن، و(عادل) الذي ندرك من إجابته عن سؤال رجب أنه يميل إلى درس (التاريخ)، ويحسن الإفادة من الوعي الذي يسعى (معلم التاريخ) كي يغذى به تلاميذه (ص ٢٤) وأهم من ذلك كله قدرة الروائي على تقديم (رجب) شخصية روائية حية تتحرك بحرية على وفق طبيعتها، وبحسب ما تمليه حقيقة اللحظة من غير تدخل من الروائي أو تخطيط جامد منه، فهو يعيش حياته، ويتصرف طبقاً لمعاناته حتى يصبح كأنه (الشعب) السجين، أو هذا ما يشعر به القارئ، وكأن الروائي يحاول عبر هذا التجسد الدامي لازمة الحرية في ذات (رجب) أن يقول: أنه رمز الشعب المكبل

الذي تشوه إنسانيته، وتمسح كرامته بشكل وحشي، وقد عبر عن ذلك الطبيب الفرنسي بقوله: ((هذا واحد من شعب سجين)) (ص ١٨٥) ولعل ذكاء الدكتور عبد الرحمن منيف يتوضح هنا في الإيحاء بذلك، والإشارة إلى استمرار أزمة الحرية، واستمرار الصراع كذلك حين وضع للرواية مقدمة هي بعض (مواد) (الإعلان العالمي لحقوق الإنسان)^(٢١) وإذا صح أن براعة الروائي تكمن في ((خلق شخصيات حية فقط))^(٢٢)، فإن الدكتور منيف يؤكد براعته روائياً مبدعاً حين خلق شخصية (رجب) بالاعتماد على طريقة الكشف أو العرض (Showing) ، فلم يحدد له صفات جاهزة، أو خصائص ثابتة، وإنما تجلى وعيه، وتوضحت سماته عن طريق أقواله وأفعاله..

((٤))

❖ وعلى خلاف ذلك تجيء شخصية (زكي النداوي) بطل رواية (حين تركنا الجسر) التي تحقق (النهاية المفتوحة) غير أنها تعجز عن تحقيق عنصر الاقناع في بناء أهم عناصر الرواية، أعني بناء الشخصية، فنحن نتابع (زكي النداوي) في رحلة الصيد باحثاً عن (البطة) -الرمز، وكأنه يبحث عن (الحلم) أو (الخلاص)، أو كأنه يسعى إلى الإمساك بـ(المستحيل)، ويتفجر حواراه مع ذاته المعزولة في رحلة البحث القاسية، فيتكشف لنا (النداوي) مهزوماً مقهوراً يلعن نفسه، ولا يترك كلمة قاسية بل نابية لا ينعت نفسه بها^(٢٣)، ولا يكتفي بهذا فتصبح طريده التي لا تظهر ابداً في غير ذاته التي تبحث عن

(حلم) نهبا لشتائمہ المقذعة فهي (الزانية)، غير أنه يرق فيخاطبها بغزل ناعم أحياناً^(٢٤) ، وينجح الروائي عبر هذه اللغة المنفعلة من الكشف عن ذات محبطة تعاني قهراً أخرس، ولكنه لا يقدم لنا من ماضي الشخصية أو حاضرها ما يعين على تلمس أسباب القهر والاحباط غير إشارات إلى (الجسر) الذي يؤلف هو أيضاً (رمزاً) بل رمزاً عميق الدلالة في وجدانه المعذب، وهذا ما يوحى به (عنوان) الرواية نفسه، ومجيئه في ذاكرة (زكي) مقترناً بهذه (البطة) - الرمز .. ((الحقيقة أكبر منا نحن الاثنين .. وابنة الزانية (البطة) وحدها تشبه الحقيقة .. أما أجنحتها عندما استسلمت للريح فكانت تشبه الجسر. كانت تشبهه بجبروتها وجمالها!))^(٢٥) ، ويمكن أن نستشف من الصفحات القليلة التي يرد فيها ضمن تداعي الذاكرة شيء مما يتصل بالجسر، إنه رمز (الحلم) الضائع، وفقده معادل (الخيبة) التي تحطم الإنسان، وما رحلة البحث عن (البطة - الملكة) إلا تعويض عن حلم مستحيل أو استعادة (توازن) مفقود، فلقد بنى الجنود (وكان النداءوي مجنذاً) الجسر، ليعبروا عليه، ليقاتلوا، ويشمخ (الجسر) في وعي (زكي) ورفاقه شيئاً خارقاً، وينشدون إليه بعلاقة روحية غامضة (ص ١١٨) غير أن (الأوامر) تأتي بترك الجسر ، والتخلي عنه، ويكون هذا (القرار) غصة تملأ قلوب الجنود.. ((أيها الإله المعبود هل ترضى أن نتركه..)) (ص ١١٤) ويستمر (زكي) متشبهاً بالجسر إلا أن (الضابط) يهدده.. ((امش ، الحق بالجنود،

يجب أن لا تتأخر، وإذا لم تفعل فسوف أعرف كيف استعمل
صلاحياتي! .. أشار إلى المسدس)) (ص ١١٩) غير أن هذا الضابط
نفسه كان ينفذ (الأوامر) ، فبعد ثلاثة سنوات حين يلتقيه (زكي)
خارج الجيش ، يكشف حوارهم عن إحساس بالمرارة والفجيرة بسبب
تخليه عن الجسر (١١٩، ١٢١) ولعل لعنة (الهزيمة) والإحساس
بمرارة (الخسارة) التي عاناها زكي ورفاقه بوصفهم شهوداً على
المأساة هي التي قادت به بعيداً عن الناس .. ((قلت لنفسي وأنا أشق
الزحام، أريد أن أتخلص من آخر مظاهر البشر: الناس في المدينة
يمثلون رضى ، الضحكات على الأفواه مثل مزاريب الشتاء، والفرح
اللزج يتقلب على نار دافئة، ولا يلبث أن يتحول إلى نشيد ملعون..
لو رأى الناس الأجنحة المفرودة في الهواء.. لا .. لا أقصد ذلك أبداً.
لو أنهم رأوا الجسر هل كانوا يتصرفون بهذا الشكل؟ وفكرت: كانت
بالوانها تشبه قوس قزح.. لا .. أنها تشبه الجسر أكثر)) (ص ١١٣)
ومن هنا يكون البحث عن (البطة- الملكة) تعويضاً عن (الجسر-
الخسارة)، ومحاولة مستحيلة لتحقيق نصر أكثر زيفاً من نصر
(الأناسيد الملعونة) .. ويستمر بحث (النداوي) عن الخلاص، وتظل
(شئامه) تعلن هزيمته الداخلية وضعفه، ويتميز عبد الرحمن منيف
برصده عالم الحيوان حين يتخذ من (الكلب/ وردان) شخصية تجعل
لها حضوراً كثيفاً على امتداد صفحات الرواية تابعاً لزكي في رحلة
الصيد، حتى أن القارئ يظل يتذكره وكأنه شخصية من شخصيات

الرواية، ولعل في منحه اسما ما يشير إلى تعاطف الروائي معه مخلوقاً، زيادة على (أنسنته) أو تشخيصه personification حين يسبغ عليه من (المشاعر)، ما يرتقي به إلى الاحساس بما يحس به الإنسان من فرح وخوف وشجاعة وانكسار، ويذكرنا وجوده في الرواية بقصص (جاك لندن) التي تزخر بعالم الحيوان لا سيما الكلب الذي يقف صديقاً ودوداً للإنسان أو خصماً عنيداً له، ففي رحلات أبطاله القاسية^(٢٦)، ولا ينجو (وردان) من (شتائم) زكي، غير أنه يظل قريباً إلى نفسه، تتعقد بينهما علاقة حميمة فلا ينقطع حديثه إليه، بل إن الرواية باستثناء عدد محدود من الصفحات، تنهض على كشف وعي الشخصية وأزماتها عن طريق كلامه لوردان.. ولعل موت (وردان) المأساوي يترك في ذات (النداوي) وجعاً، ويخلف لدى القارئ إحساساً يشبه الفجيعة (ص ٢١٣) وبموتـه ينعطف تفكير (زكي)، وتتعطف معه الرواية نحو نهاية غريبة.. ((في تلك الليلة قررت ، ولم أنس القرار في اليوم التالي. وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد وضعت في زحام البشر. وبدأت اكتشف الحزن في الوجوه.. وتأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئاً عن الجسر، وأنهم ينتظرون ليفعلوا شيئاً ..)) (ص ٢١٣) ومن هنا قلنا في البداية: أن الرواية تعجز عن تحقيق عنصر الاقناع في بناء الشخصية، إذ تظل غامضة، كما أن الأزمة تظل خفية أيضاً.. ومهما يكن من ذكاء الروائي في نسج الرواية بلغة موحية تشد القارئ، وتدفعه إلى متابعة

(زكي) وكلبه حتى النهاية ، بتعاطف مع (البطل) المهزوم، فإنه لا يمكن أن يقبل ببساطة هذا التحول المفاجئ في شخصية (زكي) تقدمه الرواية بسطرين لا أكثر ، مع أنه لم يستطع أن يخفي أزمته، وإحباطه وتصدع إرادته في أكثر من مائتي صفحة من غير أن يتكشف (الواقع) عن شيء يسوغ هذا التغيير ودون أن يضع الروائي في حوار (زكي) الداخلي الممتد ما يؤشر (بذورا) يمكن أن تنمو (أملا) أو تبشر بنهاية (حقيقية) لانكسار وإحباط لا يؤلفان جوهر الشخصية، بل هما أقرب إلى الصدا الذي يتراكم ليغطي (الجوهر)، ويمكن أن يزول، كما لمسنا ذلك في شخصية (رجب) في (شرق المتوسط)، ولعل هذا يؤيد ما ذهبنا إليه من كون (النهاية المفتوحة) - في ضوء التحديد الذي أثبتناه في المقدمة - إنما ترتبط بطبيعة (الشخصية) ذاتها، ولا تتحقق إلا عبر تطور الشخصية ونموها، وتفتحها الإنساني الذي لا يتعارض مع منطق الحياة ذاتها، فالفن الحقيقي هو ما ((يفضي لنا بالحياة، ويجب أن يمنحنا حساً بأن ما ينقل إلينا بالكلمات المكتوبة على الورق هو الحياة، أو يمتلك - في أية حال - صفة الحياة ..))^(٢٧)، ولا بد من أن نضع في الاعتبار أن (التوافق بين البداية والنهاية يبدو كدليل (كذا) على التماسك الموجود في بناء القصة، وكذلك كوسيلة ممتازة يستخدمها الروائي للتعبير عن أفكاره بل وعن (كذا) رؤيته للعالم..))^(٢٨)، ومن هنا لا نجد حرجاً في القول : ان الروائي قد تدخل ليفرض على الشخصية هذا

التغير، فلم تتحقق (النهاية المفتوحة) التي تفتح بها الرواية على رؤية مستقبلية ناضجة بل نجد ما يسمى بـ (النهاية السعيدة Happy End)، وهي نهاية لا تمتلك قدرة الإقناع، ولا تتبع من التكوين الحقيقي للأفراد، وللنماذج في المواقف المحددة، وحين يتعدى العمل الأدبي التناول الإنساني الصحيح المسوغ إلى التناول الذي يحاول عبثاً تزيين الحياة بأصباغ النهايات السعيدة الساذجة، فإنه يقع في الخطأ مهما يكن من نبل مقصده^(٢٩).. ولا بد من الإشارة إلى تضخم الرواية، وتعدد فصولها (ثمانية عشر فصلاً) من غير أن يضيف عدد من الفصول شيئاً جديداً، فليس هناك أحداث، ولا تلتقي فيها شخصيات إلا الصياد العجوز الذي لا يقدم ظهوره ما يغير من واقع الرواية أو بطلها شيئاً، ونحسب أن إلغاء وجوده لن يخل ببناء الرواية أو يتسبب في أحداث فراغ فيها !! أما الشخصيات الأخرى فهي غائبة (الآن) وتحضر من ذاكرة (زكي) لتكون شاهدة على الماضي، إذ لا أثر لها في حركة الشخصية في زمن (البحث) عن الخلاص !!

((٥))

❖ وعلى نقيض (زكي النداوي)، في ضعفه وإحباطه وهزيمته، يشمخ (عساف) في رواية (النهايات) قوياً لا يعرف النكوص. وإذا كانت الروايات السابقة تعلن بوضوح عن الهم السياسي الذي يتقل شخصياتها، وتكشف عن أزمة الحرية بوصفها بؤرة الصراع أو عصبه في عالم الروايات، فإن قضية السياسة لا تشكل هاجساً لدى

(عساف)، ولا تبدو قضية (الحرية) بمعناها السياسي مما يشغله، ولا يتجه وعيه إلى ما يشير إلى الصراع في الذات (إحباطاً) أو في الخارج (مقاومة) للسلطة، كما هي الحال في أعمال منيف التي وقفنا عندها، غير أن هناك صراعاً متفجراً تقدمه الرواية ضد (النهايات) التي تستبد بالأشياء جميعاً، وتحكم مصير الكون برمته، ويؤلف الإنسان طرفاً في معادلة الصراع لإثبات الوجود الإنساني، وتحقيق الذات ضد الرموز التي تقف بوجه الحياة نفسها، ويتخذ عبد الرحمن منيف من الطبيعة معادلاً للحياة في شمولها واتساعا وتعدد جوانبها، في نقائها ووحشيتها، ولا تقف (إطاراً) يحتوي حركة الشخصيات، وإنما تشخص كيانا نابضاً بالموودة حيناً، وبالكراهية والعنف والخوف أحياناً.. وتسلك الرواية في مستويين، مستوى واقعي، وآخر رمزي، وينجح الروائي في بناء (العالم الرمزي) من حيث نجاحه في رسم (عالم واقعي) يقنعنا بشبهه بالحياة، أو احتمال تحققه فيها، إلا أنه يوحى بدلالات غنية مثقلة بإيحاءات يمكن أن تكون (رمزاً) .. فالقحط الذي يحل بقرية (الطيبة) - ومرة أخرى لا يتحدد المكان ليوحى الروائي بإنسانية التجربة - في مستواه الواقعي يظهر انقطاعاً للمطر، وجفافاً في الأرض يودي بالنبات، ويحيل الأنهار أخاديد متشققة لا تتدفق فيها المياه، بل تجري فيها الرمال التي تجرفها الرياح الجافة ، ولكنه يقبل التأويل دون اعتساف بجذب الروح ، وموت القيم الإنسانية النبيلةوالطبيعة تمثّل - في

وعى أبنائها ووجدانهم — شيئاً خارقاً ، ولعل في الصورة التي يرسمها الروائي للطيبة ممترجة بوعي أبنائها وذكرياتهم على امتداد الرواية (ص ١٧ — ٢٢) ما يدفعنا إلى قناعة أكيدة بأن للطيبة مستوى رمزياً حتى لتكاد تؤلف (المعادل الموضوعي) لقيم النقاء والحب والتفاؤل ، فتتسع لتمثل الطبيعة في احتضانها الحياة البشرية الأولى في عذريتها ونقاها وبساطتها ... ويحل بالطيبة القحط ، ونذكر من واقع الرواية انه (قحط) من نوع مدمر لا يشبه غيره مما مرت به (الطيبة) أو غيرها من (القرى) ، فتمحل الروح ، ويصيب الوجدان الإنساني جذب في مواجهة الموت الذي يطلع في أيام (القحط) من كل مكان ..

وإذا كانت الطيور التي تجوب السماوات بحثاً عن رزقها تعبر سماء الطيبة في أيام القحط محكومة بغريزة غامضة ، فإن الطيور الصحراوية تتجه إلى الطيبة أو قريباً منها لتبدأ من هناك معركتها الأزلية مع البشر وبقايا الحب وقطرات الماء (ص ٢٤) ولا بد للمواقف العصبية أن تطلع (بطلها) فيكون (عساف) .. وعساف ((الرجل الذي يعرفه أهل الطيبة كلهم نساء ورجالاً ، كباراً وصغاراً هو نفسه عساف الذي يبدو غامضاً ومجهولاً بالنسبة للجميع ، وقلما يراه أو يجلس معه أحد)) (ص ٢٨) ولا يتذكر الناس من ماضيه غير انشغاله بقضية الصيد في طفولته شأن الصغار ، ولكنه بدا أكثر ولعا

وتعلقا به ، وحين يموت ابوه تستغرقه هذه الهواية الخطرة ، وتكبر معه ، فبدأ — وهو في الثالثة عشرة من عمره ، وقد ماتت أمه — يلاحق الطيور التي لا يفكر بها من كان في عمره ، ويقضي وقته كله خارج البلدة وحيداً ينتقل من واد إلى واد ، ومن جبل إلى غيره ، وهاهو الآن في العقد الخامس من عمره ، ضامر لكنه قوي، أعزب ينسج الناس — ما دام صامتاً لا يتحدث عن ماضيه — أسباباً شتى يفسرون بها عدم زواجه (ص ٢٨). وبين صباه ولحظته هذه بقيت أجزاء كبيرة من حياته مجهولة.. ((ولو أراد هو أن يستعيد حياته، فلا يتذكر إلا الشيء القليل، لا يتذكر أحداثاً كبيرة أو هامة سوى تلك التي لها علاقة بالصيد: أين ضرب الذئب وكيف ضربه؟ وكم مرة اضطر للنوم في المغاور خوفاً من الموت برداً بعد أن سقط الثلج وتراكم.. ويتذكر عدد المرات التي رفض أن يضرب إناث الحجل لأنها كانت تسوق أمامها أفراخها الصغيرة. إن هذه الذكريات وما يشابهها لا تعني أحداً غيره، وحتى لو أراد أن يتحدث فإن حديثه يبدو غامضاً متداخلاً، ولا يستطيع أن يتابعه)) (ص ٢٩) ويتشكل عالمه الخاص بعيداً عن الآخرين، وتتعدد صور غرابته (ص ٣١) وعلى الرغم من غموضه وغرابة أطواره، فإن أهل الطيبة قد تعودوا عليه، ونتيجة الألفة والاستمرار لم يعد يثير تساؤلاً أو استكثاراً، ولكنه يثير اهتمامهم مرة حين اقتنى (كلباً)، فيصبح موضوعاً للتندر من جديد،

وتتعدد الحكايات، ويتهموه بسرقة الكلب ويسمع بعض ما يقوله الناس، فيبتسم ((دون اهتمام، ويطبطب على ظهر الكلب بمودة، ويقول له : اسمع ما يقول الهبل..)) (ص ٣٢) لأنه يعلم أنه يمتلك (اليقين) فلا يلتفت إلى أكاذيبهم، ونعلم قراء من واقع الرواية أنه حصل على الكلب هدية لم يستطع ردها بعد أن أنقذ حياة خمسة من الغرباء في العراء (ص ٣٢)، وبعد أن أصبح عساف والكلب متلازمين بدت صورة الاثنين واحدة حتى لقد أوجد الناس شبها قويا بين عساف والكلب في ضخامة الأنف وكبر الأذنين (ص ٣٢) على أن السخرية تختفي، ويزول التندر حين يحل (القحط)، ليحل محلها نوع من (الاحترام) و (التقديس) لعساف، فهو وحده الذي يملك (الحقيقة).. وفي بداية تلك السنة المشؤومة كان عساف ينذرهم بالقحط قبل وقوعه، وكانوا ((في قرارة أنفسهم يحسون أن ما يقوله هذا المجنون لا يشبه الكلام الذي يقوله غيره، إن فيه شيئاً من الحقيقة، حقيقة خفية غامضة، وربما مرتبطة بأمر لا يعرفونه..)) (ص ٣٨) وفي زمن المحنة تظهر صورة (البطولة) الحقيقية مجسدة في شخص عساف .. ((في هذا الغم الذي يلف الطيبة من كل جوانبها، ويزداد يوماً بعد آخر، كان عساف لا يهدأ ولا يستريح، إذ ما يكاد يعود بعد الغروب حاملاً معه عشرات الطيور، حتى يدق بعض الأبواب، كان يختار الأبواب بعناية، ويفكر بذلك من قبل

طويلاً. وكان مع كل طلقة ينوي حتى قبل سقوط الطير: (أنت لأم صبري)، (وأنت لداود الأعمى)، (وأنت لسعيد الذي لا يتقن في هذه الدنيا سوى انجاب البنات) .. أنا عساف .. جئت أمسى عليكم وقبل أن يسمع الكلمات التي تنهال عليه يكون قد القى بعض الطيور ومشى كان يفعل ذلك كل ليلة ..)) (ص ٤٠) وإذا كان (الياس) في (الأشجار واغتيال مرزوق) يبدو متميزاً، فإنه لا يرتقي إلى (النموذج) الذي يتميز في شخصيته (الخاص) و(العام) أي ما يؤلف ملامح فردية متميزة، وسمات تؤكد الانتماء إلى طبقة أو فئة أو شعب، وعلى الرغم من سعي الروائي إلى جعله متفرداً بوصفه رمزاً فإنه يظل شخصية مألوفة لا تثير في واقع الحياة التي تعرضها الرواية غرابة، زيادة على أنه يذكرنا بشخصية (زوربا) في الرواية التي تحمل اسمه، وهو أكثر إثارة للدهشة، غير أن (الياس) كان (بشارة) - في المستوى الفني - بقدرة الروائي على التقاط الشخصية المتفردة، وشحنها بما يؤكد كونها نموذجاً إنسانياً، وتتجسد البشارة في شخصية (عساف)، فإذا كان عساف يمتلك سمات الشخصية الفردية (Individual)، وهي الشخصية المعزولة التي توحى طريقة رسمها وتقديمها في العمل الروائي بفرادتها وغرابتها، فقد كان له من الخصائص الإنسانية ما يحقق له وجوداً مقنعاً، إذ أضفى عليه الروائي من عناصر الصدق الفني ما يقربه من القاعدة الإنسانية،

على الرغم من كونه (استثناء) ليصبح شخصية نموذجية (Type-Character) تشتمل على جملة الخصائص النوعية (طبقة) أو (أمة)، من غير مصادرة للطبيعة الفردية أو الذاتية أو إلغائها لأن ((الانموذجي لا يحجب الفردي بل على العكس يؤكد ويجسمه))^(٣٠)، غير أننا لا يمكن أن نهمل الإشارة إلى أن نسبة (التفرد) الذي يؤلف (الخاص) أو الذاتي في شخصية (عساف) تبدو أكبر من نسبة (الإنساني) الذي يؤلف (العام) في هذه الشخصية، ولعل طبيعة الأحداث، والحياة التي تجسدها الرواية، والرؤية التي يعبر عنها الروائي، تسوغ الميل إلى (التفرد)، لا بمعنى العزلة، بل التفرد الإنساني الذي تخلقه (البطولة) حين تكون (خارقة) - وسنرى ذلك حين نجئ إلى نهاية عساف بطلا، وسنلمس جانبا من علاقته، التي تشير إلى ذلك، بالطبيعة التي تظهر رواية (النهايات) براعة عبد الرحمن منيف روائياً مبدعاً في التعامل معها ولا سيما الصحراء التي نكاد نحس دقائقها في الرواية عبر حركة (عساف) الذي ينتمي إلى الصحراء، ويجد فيها حياته، ويتشكل وجدانه الإنساني من لقاء الطبيعة التي يقدس الحياة فيها - .. وحين يحل (القحط) الذي لا يبقى ولا يذر تتلون حياة الناس، ولامحهم، ومشاعرهم به، فيترك على سلوكهم غرابة وقسوة، وتكاد مظاهر الحياة المرتبطة بالخير والنماء تنعدم، فلا بيع ولا تجارة، بل يستقر (جذب) الطبيعة (فقرا) مهينا في

النفوس (ص ٦، ٧) وهنا يبرز (عساف) صوت (الضمير) الإنساني النقي الذي يحترم الحياة في كل شيء، فتفيض نفسه رحمة تشمل الطير والحيوان (ص ٤٢) ويفهم نبض الطبيعة ويتوحد مع طيورها وغزلاتها، وكأنه جزء منها (ص ٤٤، ٤٥) ويدرك حكمة الحياة والموت فيصطاد ذكور الطير دون إناثها، وكان يصرخ .. ((لا تقتلوا الإناث.. انها رزقنا الباقي! .. ويصرخ بعصبية وقد تراءت له الأرض خالية تماماً من طيور الحجل:- اسمعوا .. إذا انتهت هذه الطيور وجاءت سنة من سنوات المحل، وإذا ظلت الحكومة تكذب سنة بعد سنة ولا تبني السد، فتأكدوا أن أهل الطيبة سيموتون عن بكرة أبيهم، وأنا متأكد من ذلك، فهل يستطيع ابن حرة أن يقتل البشر والطيور؟)) (ص ٤٢)، وعلى الرغم من كونه صياداً، فإنه يعد الصيد لغير الحاجة التي تدفع الموت الذي يسببه الجوع (قتلاً) ويراه (جريمة)، ولهذا نجده ينفر من (الغرباء) الذين يفدون من المدينة إلى الطيبة ضيوفاً، لأنهم يقتلون الطيور بقصد التسلية، وتعبيراً عن الوحشية التي تستوطن ذواتهم، ويعلن ذلك أمامهم دون خوف أو حياء زائف كما هو شأنه .. ((لم يخلق الصيد للأغنياء أو الذين يقتلهم الزهق والشبع، لقد خلق للفقراء.. إن الإنسان في هذه الأيام يمتلك روحاً شريرة لا تمتلكها الذئاب أو أية حيوانات أخرى، ولهذا السبب نواجه اليوم الجوع، وسيكون الجوع غداً أشد وأصعب ..)) (ص ٦٠)

ومن هذه المواقف والأقوال يدرك الناس حكمته، فيصبح (المجننون) حكيمًا يلجأ الناس إليه في زمن (القحط)، وكأنه هاديهم إلى الخلاص من (الموت) .. ((وحين يذكر الصيد وسيلة لمواجهة المجاعة، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه، تتردد كلمة واحدة وكأنها كلمة السر: أين عساف؟..)) (ص ٥٥) ويفد إلى الطيبة ضيوف - في زمن القحط - جاءوا من أجل الصيد تسلياً ! ويستغاث بعساف كي يصحبهم إلى (الصحراء) فهو الوحيد الذي يمكن أن يقع على أماكن الطير، فيرفض غير أنه يستسلم لإلحاح الضيوف، وتوسل أهل الطيبة المدفوعين بإكرام الضيوف، وتمجيد القيم التي تبدو (زائفة) فيوافق (ص ٦٢) ويقودهم إلى أعماق الصحراء، ويرسم لهم طريق الظفر بالطير، ويترجل من السيارة مع كلبه، ليظل بانتظارهم وسط الصحراء، غير أنهم يفشلون في الصيد على الرغم من (رفوف الطير) التي انطلقت على مرمى بنادقهم، وفي طريق عودتهم إليه، تعقد الدهشة والإعجاب ألسنتهم، ويحسون بالخل حين يواجهون عساف الذي يكس أمامه (تلاً) من الطيور، فيقول بطريقة أبوية لكي يخفف عنهم .. ((الصيد في السيارة يحتاج إلى التعود والرفوف التي كانت تطير من عندكم كانت تأتي إلى هنا!)) (ص ٧٤)، وكان يمكن لرحلة الصيد أن تنتهي عند هذا الحد، غير أن جنون الصيد يستعر فيهم، فيتوسلون إلى عساف أن يحققوا (جولة) أخرى، فيرفض استجابة لعقيدته: ((لا تنظروا إليّ كوحش.

أنا إنسان ، نعم إنسان مثلي مثلكم، وليس بيني وبين أي مخلوق عداً من أي نوع، فإذا كانت بعض الطيور والحيوانات تغريني وأطاردها، فلأنني أشعر بحاجة أكثر مما أشعر بلذة، وحتى أن كان هناك لذة فإنها لا تصل بالإنسان إلى حدود الإبادة والفتك..)) (ص ٧٦) إلا أنه يستجيب لإلحاحهم، ويستسلم لرغبتهم مرغماً، وهنا تجيء النهاية الفاجعة، إذ تثور الطبيعة، ويجن جنونها، ولا تنتهي الجنون إلا بالمأساة التي تحل بالطيبة حين يموت مجنونها الحكيم^(*).

ويحسن الروائي تقديم الفصل الذي تحل فيه الفاجعة بذكاء يؤكد موهبة كبيرة، حين يجعل الوصف ممزجاً بمشاعر الشخصية، وجزءاً ملتصقاً بالحدث، فلم يكن للترين بل للكشف عن معالم الشخصيات، وتطور الحدث، ويتألق الدكتور منيف في التعامل مع موت (عساف) وموقف كلبه، واشتراك الطبيعة (رياحها، ورمالها، ونسورها الجارحة) في القضاء عليه بما يؤكد الجانب الرمزي الخفي الذي يتوازى مع الخط الواقعي في (النهايات) .. إن أهل الطيبة تنكروا للطبيعة وقيمها فكان (القحط)، وبقي (عساف) وحده تمنحه

(*) لن ألبأ هنا إلى اقتطاع النصوص التي تنهض مقدمات التحليل وللإحكام كي تبدو مقنعة لأنني أعتقد أن أي (مقتبس) لا يمكن أن يوفر فرصة للوقوف على عظمة الرواية وثراء اللغة الروائية التي يعتمد عليها الروائي، ولا بد للقارئ الكريم من العودة إلى الرواية: ص ٨٠، ٩٤

الطبيعة حياته وحياة الناس، وكأن بينه وبين الطبيعة رابطاً مقدساً، ربما أدركه أهل الطبيعة فاتخذوا (المجنون) وسيطاً بينهم وبينها كي يدفع عنهم الموت، ولكنه يخون (نقاءه) الذي هو نقاء الطبيعة، ويتواطأ مع (الغرباء - الضيوف) في (جريماتهم) ضد (الطير) فتقتله الطبيعة، ولعل في هذا الجانب من علاقته بالطبيعة - في حال موته وحياته - ما يجعل في شخصيته شيئاً خارقاً يقربه من (أبطال) الملاحم، ولعلي لا أبالغ في القول : أن في الرواية كلها شيئاً من روح (الملحمة) قد لا أستطيع أن أضع يدي عليه، ولكني أحس حضور الملحمة الكثيف بشكل غامض، غموض روح (البطولة) الملحمية التي تسري في وجدان عساف، فيبدو عملاقاً أسطورياً على الرغم من امتلاكه سمات الناس البسطاء!! .

ومن هنا يزلزل موت (عساف) كيان الطبيعة، ويهز عواطف أهلها. وإذا كان في الرواية ما يشير إلى رغبة أهل الطبيعة في تغيير واقعهم، كمساعدة الأبناء في المدينة، وسعيهم لدى الحكومة لبناء السد ومد الكهرباء (ص ٤٨، ٤٩) وغضب (الشباب) من (صمت) الطبيعة واستكانتها، ولا سيما الذين درسوا في (الأماكن البعيدة) (ص ٥١) فإن موت عساف فجر صمتهم ودفعهم إلى مواصلة الطريق التي رسمها لهم، أعني : طريق الرفض، وعدم الاستسلام، وكان تشييع جنازته بداية البشارة بالثورة يقودها (المختار) الذي يبدو أن روح عساف قد

سكنته.. ((لن أعود للطيبة مرة أخرى إلا لأحمل البندقية وأبقى في
الجبل، ومن هناك ومع الآخرين سوف نعمل شيئاً كثيراً غير الصيد،
أما إذا وافقوا على بناء السد فسوف أعود على ظهر بلدوزر كي يبدأ
العمل ولكي تعرف الطيبة معنى الحياة بدل هذا الموت الذي تعيشه
كل يوم.. وخيم الصمت .. ولم يسمع سوى دوى السيارات على
الطريق الإسفلتي وهي تتجه إلى المدينة.. (((١٨٣) .. وتنتهي
الرواية بهذه الأسطر بل تبدأ بـ (نهايتها المفتوحة).



الهوامش والمصادر

١. ينظر : ما كتبه عبد الرحمن مجيد الربيعي عن (شرق المتوسط) في كتابه: الشاطئ الجديد / دار الرشيد - بغداد/ ١٩٩٧/ ص ١٧١-٧٣
٢. تنظر : دراسة عبد الجبار عباس (شرق المتوسط) في : النقد القصصي/ دار الرشيد، بغداد/ ١٩٨٠/ ص ٦٣-٦٦
٣. عصام محفوظ: الرواية العربية الطليعية: ص ١١١-١١٢/ دار ابن رشد- بيروت/ ١٩٨٢
٤. تنظر : دراسة (الأشجار واغتيال مرزوق) في :
- جورج طرابيشي/ شرق وغرب، رجولة وأنوثة/ دار الطليعة - بيروت/ ط ٢ ١٩٧٩/ ص ١٨٦-١٩١
- شكري عزيز الماضي/ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية/ المؤسسة العربية للدراسات- بيروت/ ١٩٧٨
- وتنظر : دراسة روايتي (التيه) و(الاخدود) في :
د.محمد حسن عبد الله/ الريف في الرواية العربية/ عالم المعرفة- الكويت/ ١٩٨٩، ص ٢٣٢-٢٤٠
٥. تنظر : دراسة د. علي عباس علوان (شرق المتوسط) في بحثه (الرواية العربية ومشكلات الواقع): مجلة الأقلام العراقية/

عدد خاص بملتقى القصة الأول/ تشرين الثاني/ ١٩٧٨ /
ص ٩٨-١١١

- ودراسة : الياس خوري (الأشجار واغتيال مرزوق) في
كتابه: تجربة البحث عن أفق/ مركز الأبحاث/
بيروت/ ١٩٧٤

- ودراسة: محمد الجزائري (شرق المتوسط) و(حين
تركنا الجسر) في مجلة الكاتب العربية/ العدد ٢٠/
١٩٨٨

- ودراسة : أحمد محمد عطية (الأشجار..) و(شرق
المتوسط) في: الرواية السياسية/ مكتبة مدبولي-
القاهرة/ بلا

- ودراسة : جورج طرابيشي (حين تركنا الجسر) في :
رمزية المرأة في الرواية العربية/ دار الطليعة-
بيروت/ ط ٢/ ١٩٨٥

٦. حول مفهوم رواية الشخصية، ينظر : ادوين موير/ بناء
الرواية/ ت: إبراهيم الصيرفي/ الدار المصرية للتأليف- القاهرة/
١٩٦٥/ ص ١٩ وما بعدها.

٧. د. عدنان خالد عبد الله/ النقد التطبيقي التحليلي/ دار الشؤون
الثقافية العامة/ بغداد / ١٩٨٦/ ص ٨٥

٨. ينظر : تحديد (منظور المستقبل) لدى: د. صلاح فضل/

منهج الواقعية في الابداع الأدبي الهيئة العامة للكتاب / ١٩٧٨ /

ص ١٧٣-١٧٤

٩. عبد الرحمن منيف/ شرق المتوسط/ دار الحرية/بغداد/١٩٧٧

١٠. عبد الرحمن منيف/حين تركنا الجسر/المكتبة العالمية/بغداد

ط ٣/١٩٨٤

١١. عبد الرحمن منيف/النهايات/ المكتبة العالمية/بغداد ط ٤/١٩٨٥

١٢. عبد الرحمن منيف/ الأشجار واغتيال مرزوق/ المؤسسة

العربية للدراسات والنشر/ بيروت ط ٤/١٩٨٤

١٣. الياس خوري: المصدر السابق: ١٠٦

١٤. المقدمة التي كتبها للرواية : ص ١١

١٥. ينظر : التفسير الرمزي الحضاري لعلاقة منصور (الشرق)

بكراتين (الغرب) لدى: جورج طرابيشي: شق وغرب: ص ١٨٦

وما بعدها.

-و: المنصف وناس: انعكاس عامل المثاقفة على الفكر العربي

من خلال رواية (الأشجار ..) ص ١٨-٢٠ في: مجلة الأقلام /

العدد ٩/ ١٩٨١

١٦. شكري عزيز الماضي: المصدر السابق : ص ١١٩

١٧. أحمد محمد عطية: المصدر السابق: ص ٣٦

١٨. ينظر : التفريق الدقيق بين هذه المصطلحات لدى: روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة: ص ٥٦ وغيرها/ ت: محمود الربيعي / دار المعارف بمصر / ١٩٧٥
١٩. شرق المتوسط: ص ١١٤، وتنظر : ص ١١٢- ١١٦، و ص ١٢٦
٢٠. هاكل بلوك وهيرمان سالنجر: الرؤيا الإبداعية/ ت: أسعد حلیم/ مكتبة النهضة - القاهرة / ١٩٦٦/ ص ١٢٣
٢١. أشار د. علي عباس علوان إلى أهمية هذه المقدمة وكذلك (الوثيقة) التي جاءت على غلاف الرواية الأخير لتشير إلى إنسانية التجربة وعموميتها: دراسته المشار إليها سابقا: مجلة الأعلام/ ص ١٠٥
٢٢. الرأي لمورافيا في: كبار الكتاب كيف يكتبون؟/ ت: كاظم سعد الدين/ دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ١٩٨٦/ ص ٢٨
٢٣. حين تركنا الجسر: ص ٨، و ص ١٣، و ص ١٧، و ص ٣٩، و ص ٦٥، وفي صفحات عديدة غيرها.
٢٤. المصدر نفسه: ص ٤٦، و ص ٤٧، و ص ٤٩، و ص ٥١، وغيرها كثير.
٢٥. المصدر نفسه: ص ٣٨، وينظر: ص ٣٤، و ص ١١٣
٢٦. ينظر: جاك لندن: تحت سماء الجليد (قصص)/ ت: جوفر حداد/ دار مجلة شعر - بيروت / ١٩٦٢

٢٧. آرنولد كيتل: مدخل إلى الرواية الإنجليزية: المجلد الأول /
ت: هاني الراهب/ دمشق /١٩٧٧/ص ١٤
٢٨. رولان برنوف، وريال اونيليه/ عالم الرواية : ص ٤٥/ ت:
نهاد التكرلي/ دار الشؤون الثقافية -بغداد/ ١٩٩١
٢٩. ينظر : د. صلاح فضل: المصدر السابق : ص ١٧٦
٣٠. جورج لوكاش/ دراسات في الواقعية الأوربية/ ت: امير
اسكندر/ الهيئة المصرية للكتاب/ ١٩٧٢/ ص ٧٩

ملاحظة:

**أنجز البحث الأول (الرؤية المستقبلية في أدب غسان
كنفاني الروائي) في عام ١٩٨٩م مساهمة في ندوة أدبية،
وأنجز الآخر: (الشخصية الروائية وبناء النهاية المفتوحة) في
عام ١٩٩٢ مشاركة في مؤتمر علمي. وتم نشره في مجلة كلية
الآداب والعلوم - جامعة قاريونس، العدد الأول ، عام ١٩٩٧م.**

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١٩٩٩/٨/١٤٩٤)

رقم التصنيف : ٨١٣,٠٩

المؤلف ومن هو في حكمه : كريم مهدي المسعودي

عنوان الكتاب : غسان كنفاني وعبد الرحمن منيف

الرؤية المستقبلية في الرواية

الموضوع الرئيس : ١- الآداب .

٢- الرواية العربية - دراسة

بيانات النشر : دار أسامة للنشر

*تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

6

Bibliotheca Alexandrina



1157521



دار أسامة للنشر والتوزيع
عمان - الأردن

تلفاكس : ٤٦٤٧٤٤٧ - ٥٨٦٢٦٢٣
ص.ب : ١٤١٧٨١ البيادر